MOSCHETTI

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI

S.I. N°25

$50—

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI
E GLI AFFRESCHI DI GIOTTO
IN ESSA DIPINTI.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lacappelladeglis00mosc

La Cappella degli Scrovegni

ANDREA MOSCHETTI.

LA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI E GLI AFFRESCHI DI GIOTTO IN ESSA DIPINTI.

FRATELLI ALINARI, EDITORI ▫ FIRENZE, MCMIV ▫

FIRENZE, 146-1904. — Tipografia Barbèra
Alfani e Venturi proprietari.

PROPRIETÀ LETTERARIA E ARTISTICA RISERVATE.

I.

L'ANFITEATRO. — IL PALAZZO. — LA CHIESETTA PRIMITIVA E LA ANTICA FESTA DELL'ANNUNZIATA. — ETÀ DELLA EREZIONE E DELLA DIPINTURA DELLA NUOVA CAPPELLA. — LA PORTA. — L'ARCHITETTO. — LA PIANTA E L'EDIFICIO.

Non lontana dal centro della città, eppure in luogo appartato e solitario, fra i ruderi di un anfiteatro romano e il fiorire e il verdeggiare di aiuole e di praticelli, vicina alla grande chiesa degli Eremitani, dove il genio di Andrea Mantegna tracciò il primo trionfo della pittura classicamente rinnovata, sorge la cappella degli Scrovegni, piccolo sì ma glorioso testimonio di ciò che fu e potè l'arte pittorica del trecento, fiorente spontanea su dal seno del popolo italiano.

Dal nome della Vergine, a cui è dedicata, chiamasi *Chiesa di S. Maria Annunziata,* e dall'antico luogo su cui fu costrutta anche *Chiesa dell'Arena;* il suo fondatore però le aveva imposto, come vedremo, il nome di *S. Maria della Carità,* a cui negli atti antichi pubblici e privati, come nel linguaggio popolare, si soleva aggiungere: *della Rena.*

Pochissimo rimane dell'anfiteatro. Appena qualche tratto del muro perimetrale interno, qualche traccia dei vomitorii, qualche rocchio di colonna, qualche tubo di acquedotto; quanto basta però a farci riconoscere che esso forse superava in dimensioni il celebre anfiteatro di Verona e a farci lamentare che nei secoli di mezzo esso abbia subìto la stessa compassionevole sorte del teatro romano, già sorgente nel Prato della Valle e da secoli pure totalmente scomparso. Spetta alla amministrazione comunale e all' iniziativa del compianto assessore

Tolomei, nobile spirito innamorato di ogni bellezza e grandezza, il merito di aver esumati nel 1881 quegli avanzi e di aver provato che nell'età romana Padova non era certo inferiore al ricordo che di lei lasciarono gli storici[1].

L'anfiteatro, fin dai primi secoli assai deperito, fu nel 1090 donato da Enrico III a Milone vescovo di Padova, poi da un successore di questo passato alla nobile famiglia dei Dalesmanini e da questa, l'anno 1300, rivenduto ad Enrico Scrovegni, che vi costrusse o meglio vi ricostrusse un palazzo e che fortificò il luogo a difesa nelle aspre lotte politiche, che allora travagliavano e Padova e tanta parte delle terre nostre[2]. Bello e ricco assai veramente doveva essere questo palazzo, che il Mussato dice *di meravigliosa bellezza, altissimo e grande, con splendidi pavimenti*[3] e di cui un altro contemporaneo, Michele Savonarola, dà una lunga entusiastica descrizione, stimando che non ve ne fossero di più magnifici tra i palazzi privati e tra molti dei principeschi in Italia[4]. Passato, nel secolo dopo, in proprietà dei veneziani

---

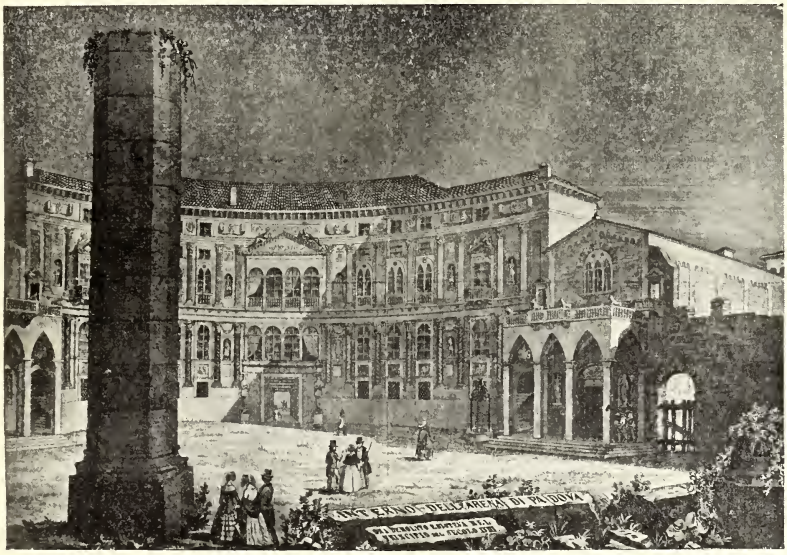
[1] Cfr. A. Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova,* in *Scritti varii,* Padova, 1894, pag. 75 e segg.

[2] Per questa e per le altre notizie storiche qui riportate veggansi, oltre lo scritto del Tolomei citato, anche l'altro dello stesso: *La chiesa di Giotto nell'Arena di Padova; relazione al Consiglio comunale,* pure in *Scritti varii* cit., pag. 39 e segg.; inoltre: Pivati, *Memorie sull'Arena di Padova,* Padova, 1819; e Selvatico P. E., *L'oratorio dell'Annunziata nell'Arena di Padova e i freschi di Giotto in essa dipinti,* in *Scritti d'arte,* Firenze, 1859, pag. 220 e segg. — L'atto originale di donazione di Enrico III a Milone in data 26 giugno 1090 esiste nell'archivio capitolare di Padova (*Privilegi,* tomo I, n. 24) e fu pubblicato dal Gloria in *Cod. dipl. pad. dal secolo VI a tutto l'XI,* Venezia, 1877, pag. 328 e segg., e riprodotto dal Tolomei in *Relazione* cit., doc. I. L'atto della vendita del terreno e del palazzo fatta da Manfredo de' Dalesmanini allo Scrovegni in data 6 febbraio 1300 esiste nell'archivio Foscari-Gradenigo di Venezia e fu pure pubblicato dal Tolomei, ibid., doc. II. In esso la casa è così descritta: *una domus intus magna murata et solarata coperta cupis cum stupa prope posita in medio ipsius Arenae cum loza post ipsam domum...*

[3] *De gestis italicorum post Henricum VII* a cura di L. Padrin, Venezia, 1904, pag. 89. Il brano fu già pubblicato da A. Medin, *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni,* Padova, 1896, pag. 9, n. 1.

[4] Credo opportuno riferire testualmente le parole del Savonarola: *Et si magnifica civium edificia nominare vellem, existimo me sic suspectum testem fieri debere. Volo autem michi satis esse, si unum nominavero, quo nullum magnificentius civi accomodatum in Italia reperitur. Est enim eius nimium superbus ingressus, nam porta superba est marmoreis quadratis decorata, super quam turris magne altitudinis confabricata est. Curia rotunda ante palatium meniis merlatis quam amplissima. Capella magna picturis Zoti pictorum principis ornatissima, que tribus sacerdotibus in dies et horas sanctificatur. Viridario amplissimo amplissimoque porto munitum, cui neque camere*

Foscari, venne da questi ridotto a classico stile, ma non così però che non rimanessero evidenti le vestigia dell'architettura primitiva, la quale, creata in un' età di transizione fra le vecchie e le nuove forme, alla dignità ed alla parsimoniosa eleganza dell'arco lombardo univa le grazie e la sveltezza dell'arco acuto. Verso il 1820 il palazzo fu rovinato, non



INTERNO DELL'ARENA AL PRINCIPIO DEL SECOLO XIX.

si sa bene per qual ragione, e con esso sparve ogni traccia esteriore della ricchezza e della potenza degli antichi signori del luogo; solo l'arco d'ingresso dell'arena mantiene evidente la linea antica e poggia sopra le primitive basi dei pilastri, che i Dalesmanini avevano collocato[1]. Un acquerello originale, eseguito forse durante l'opera di demolizione ed ora conservato nel museo padovano, ed una incisione, che da esso fu tratta, serbano fortunatamente memoria dell'edificio.

---

decore, neque sale, cetera ad domus nobilium commodum que accedunt, minime desunt.... Hanc autem sibi domus ipsa nobilium de Scrovineis dignitatem vendicavit, cum in honorem Virginis gloriose cappellam illam sic sumptuosam edificaverit. Arbitror enim plures in Italia dominos tam magnifica habitatione non gaudere. SAVONAROLE MICHELIS *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, a cura di ARN. SEGARIZZI, Città di Castello, 1902, in *Rer. italic. script.*, tomo XXIV, pag. 50.

[1] Nell'atto di vendita sopra citato si parla appunto di *uno doione coperto cupis posito super portam a via.*

Da Enrico Scrovegni, della cui vita diremo brevemente più tardi, fu assieme col palazzo e di fianco a questo eretta la cappella *pro eripienda,* a quanto dice lo Scardeone[1], *patris anima a poenis purgationis et ad illius expianda peccata.* Difatti padre di Enrico fu quel famigerato Reginaldo, che Dante, l'implacabile giustiziere, ebbe cacciato per vizio di usura nel settimo cerchio infernale[2]; e il nome primitivo imposto alla cappella ed esaltante la virtù della carità sembra dar ragione al vecchio storico padovano. Per tal modo, come con una felicissima frase si esprime il Tolomei, il figlio seppe opporre pel proprio nome una immortale difesa, il giorno che si schermì da una terzina di Dante con una chiesa di Giotto[3].

Tuttavia, fin da principio, la chiesa ebbe, oltre che il carattere famigliare, derivantele dall'essere proprietà privata (e di ciò, come ora vedremo, non c'è dubbio), anche un carattere pubblico e ufficiale. Difatti narra il Federici[4], sulla scorta di un' antica parte statutaria da lui pubblicata, come nel 1278 il podestà Matteo Querini ordinasse doversi nella chiesetta dell'Arena celebrare con grande pompa e con una sacra rappresentazione la festa dell'Annunziata. La notizia del Federici fu riprodotta dal Dondi Orologio[5], dal Gennari[6], dallo Sberti[7] e quindi infine dal Selvatico nella prima edizione del suo studio sulla cappella Scrovegni[8]. Più tardi il Selvatico credette di poter disdire la notizia, qualificandola un abbaglio degli storici, « perchè simile ordinanza trovasi registrata per la prima volta nel codice riformato dai Carraresi all'anno 1362 »[9]. Noi osserveremo invece che l'ordinanza, mancante nello

---

[1] *De antiquitate urbis Patavii,* Basilea, 1560, pag. 322.
[2] *Inf.,* c. XVII, v. 64 e segg.
[3] *La cappella* cit., pag. 43.
[4] *Istoria dei cavalieri gaudenti,* Venezia, 1787, tomo II, *Documenti,* pag. 97, doc. XL.
[5] *Dissertazione settima sopra la storia ecclesiastica padovana,* Padova, 1819, pag. 101, doc. 175.
[6] *Annali della città di Padova,* Bassano, 1804, vol. III, pag. 89.
[7] *Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova,* Padova, 1818, pag. 53 e segg.
[8] Padova, 1836, pag. 12, n. 2.
[9] Edizione del 1859 cit., pag. 221.

Statuto repubblicano del 1276, perchè posteriore ad esso, trovasi bensì inserita la prima volta nello *Statuto carrarese* del 1362, ma assieme ad altra ordinanza che porta la data del 1298 e il nome del podestà Ongaro degli Ocli di Perugia[1], e una seconda volta poi nello *Statuto veneto* del 1420 assieme ad altra ordinanza appunto del 1278 a nome Matteo Quirini[2]. Osserveremo inoltre che allo stesso Matteo Quirini, che fu due volte podestà di Padova, nel 1257 e nel 1277-78, appartengono altre analoghe deliberazioni per la festa e la processione da farsi in onore di S. Antonio[3], onde più facilmente se ne deduce esser egli stato l'autore anche di quella relativa alla festa dell'Annunziata; che testimonianze di cronisti contemporanei ci assicurano che questa festa si celebrò anche nel 1306, essendo podestà Ponzino de Ponzinardi di Cremona[4], vale a dire ben prima della data ammessa dal Selvatico; che infine è certo che sin dal 1247 altre rappresentazioni sacre di ugual genere si celebravano in Padova in occasione di feste solenni[5]. Onde a noi pare doversi ammettere con sicurezza che Matteo Quirini fu nel 1278 l'autore della parte statutaria relativa alla festa dell'Annunziata, che Ongaro degli Ocli la confermò (come assai spesso solevasi) nel 1298 e che essa fu, nuovamente, accettata e confermata dagli statuti carrarese e veneziano.

Disponeva questa antica parte che nel giorno dell'Annunziata si raccogliessero nella cattedrale il vescovo e il vicario col capitolo, col clero, con tutti i frati e col popolo della città, ed ivi due fanciulli fossero vestiti l'uno in forma di angelo, l'altro con abito femmineo e virginale come la Madonna, e che di là tutti processionalmente si recassero al palazzo del Comune, dove si trovavano già, a lor volta, riuniti il podestà e tutti i giudici della curia e tutti i cavalieri e i dottori e i più autorevoli cittadini. Allora l'angelo e la Vergine venivano portati sopra due ricche cattedre; quindi la processione, così accresciuta e preceduta dai trombettieri del Comune e dal clero e seguita dal podestà e dai gastaldi delle arti e da tutto il popolo, si avviava all'Arena. Nel cortile dell'Arena, su un palco

[1] Ms. BP. 1235 in Bibliot. civ. di Padova, tomo II, c. 104.
[2] Ibidem, tomo III, c. 304.
[3] Ibidem, c. 301 *v*.
[4] Aggiunte al ROLANDINO, in *Rer. ital. script.*, tomo VIII, col. 392 e 427.
[5] V. D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano*, Torino, 1891, vol. I, pag. 87 e segg.

all'uopo preparato, l'angelo pronunciava rivolto a Maria le parole della sacra Salutazione, alle quali seguivano tutte le altre pratiche, *quae ad repraesentandam huiusmodi annuntiationem introducta sunt et fieri solent.* È certo dunque che esisteva in quel luogo *ab immemorabili* una chiesetta dedicata alla Vergine Annunziata, dinanzi la quale si

IL TABERNACOLINO.

celebrava ogni anno, con una di quelle famose rappresentazioni drammatiche medievali, il sacro mistero. La festa sarebbe rimasta sospesa da poco dopo l'ordinanza di Ongaro degli Ocli fino alla nuova ordinanza di Ponzino de Ponzinardi, cioè dal 1300 circa al 1306, il periodo appunto della costruzione della nuova cappella.

Rimane ancora qualche cosa dell'antica chiesetta ed è quindi prova materiale che questa sia esistita: un tabernacolino, collocato in parte assai oscura sopra l'unica finestra della sacrestia e sfuggito sino ad ora all'osservazione di tutti gli storici e di tutti gli illustratori della

cappella. Consta esso di un bassorilievo di pietra colombina con traccie di policromia e di doratura[1], rappresentante in basso, entro una profonda nicchia, la mezza persona del Cristo morto emergente dal sepolcro e sopra, entro una mandorla, Cristo stesso in trono con un libro in mano, e ai suoi lati i quattro evangeli in forma di angeli volanti con teste simboliche; negli spicchi il sole e la luna. Questo tabernacolo è chiuso da due sportelli di legno, dipinti nella faccia interna con la rappresentazione degli apostoli superiormente e dell'*Angelo annunziante* nella parte inferiore dello sportello di destra, della *Vergine annunziata* in quello di sinistra. Sull'età di quest'opera artistica non crediamo ingannarci: scultura e pittura, nella deformità della testa del Cristo, nella contorsione e nella magrezza delle sue membra, nella grossezza e nella rigidezza delle teste della Vergine e dell'Angelo, nell'insieme di tutta la composizione non priva di intendimenti naturalistici e nella rappresentazione dei simboli rivelano evidenti i caratteri romanzi della prima metà del secolo XIII; talchè se ne desume che il tabernacolo appartenesse all'antica chiesa già eretta in quel luogo e che solo fosse salvato, per sentimento di devozione, dalla rovina di tutto l'edificio.

❦ ❦ ❦

Quando fu che la nuova cappella fu eretta sul posto dell'antica? Fu la decorazione sua contemporanea o posteriore di alcun poco alla erezione? Il quesito unico in fondo e importantissimo, sia per la storia della chiesetta, sia per la cronologia delle opere giottesche, è tale che merita di venire ampiamente discusso.

Vediamo intanto rapidamente la storia della questione. Il Selvatico, il solo che se ne sia occupato *ex professo,* mutò tre volte di parere: nel primo suo studio sulla cappella asserì che essa era stata innalzata verso il 1303, seguendo così l'opinione dei più vecchi storici padovani[2]; nella ristampa di quel medesimo studio, pur mantenendo il 1303

[1] Misura m. 0,60 di altezza e m. 0,32 di larghezza. Di dietro sporge il fondo della nicchia semicircolare e due rosoni sono scolpiti a bassorilievo negli angoli superiori.

[2] Edizione del 1836, pag. 12.

come data della fondazione, ammise, su nuove testimonianze, che l'opera non poteva essere compiuta se non nel 1305[1]; finalmente nella *Guida di Padova* la volle condotta, *sì nella parte murale che nella decorativa, fra il 1303 e il 1306*[2]. Gli altri storici seguirono ciecamente il Selvatico nell'una o nell'altra sua opinione, e finalmente tutti s'accordarono con lui nel ritenere che al principio del 1306 il lavoro durasse ancora e solo in quell'anno venisse terminato.

Ma, a dir vero, quest'ultima credenza, quantunque universalmente accettata, è tale che non può reggersi un istante dinanzi alla critica obiettiva dei fatti. Tre prove si adducono a sostegno di essa, una delle quali è fornita dalla cronaca muratoriana, anzi dalle cronache muratoriane già da noi ricordate a proposito della ordinanza di Ponzino de Ponzinardi, — l'altra dal racconto notissimo inserito da Benvenuto da Imola nel suo Commento alla Divina Commedia, che fa Dante visitatore di Giotto, mentre questi dipingeva la cappella, — l'ultima nel pur celebre documento secondo cui un *Dantinus q.m Alligerii de Florentia* avrebbe abitato Padova nel 1306 *(nunc stat Paduae in contracta Sancti Laurentii)*[3], nel quale *Dantino* il Gloria propugnò ad oltranza che si dovesse vedere il nome, espresso in forma vezzeggiativa, del sommo poeta, onde il racconto di Benvenuto ne avrebbe acquistato incrollabile fede ed esatta determinazione di tempo. Ma la testimonianza delle cronache muratoriane fu interpretata erroneamente; esse non parlano affatto di erezione o di consacrazione della cappella, bensì soltanto di ufficiale celebrazione della festa della Annunziata: *Hic* (cioè Ponzino de Ponzinardi) *incoepit festum S. Marie de Arena,* e quindi, se mai, non ne possiamo dedurre altro se non che nel marzo del 1306 la cappella era in ogni sua parte compiuta, ma da quanto tempo compiuta le cronache non dicono. Quanto al racconto di Benvenuto (che qui credo inutile ripetere, tanto esso è universalmente noto) anche ammesso che si dovesse prestargli cieca fede, il che è pur assai discutibile, non può avere nessun valore per la nostra questione, privo come è di ogni designazione di tempo, se gli manchi l'appoggio dell'altro documento,

---

[1] Edizione del 1859, pag. 220 e 284, n. 6.
[2] Padova, 1869, pag. 3 e 17, n. 3.
[3] In *Novelle letterarie,* Firenze, 1748, col. 361.

in che tale designazione appunto si troverebbe. Ma, dopo le notizie pubblicate dal Da Re[1], dalle quali risulta in modo irrepugnabile che un *Dantinus q.m Alligerii de Florentia* viveva ancora in Verona nel secondo quarto del '300, e non ostanti le strenue ma non efficaci difese del Gloria[2], è ormai quasi impossibile ammettere la identità del *Dantinus* abitante in Padova nel 1306 col Dante autore della Commedia.

Se nulla però ci induce a stare ragionevolmente per il 1306, ben diverso valore hanno le testimonianze in pro di ciascuna delle altre due date. Si tratta di due testimonianze di quasi ugual peso e, a primo aspetto, in aperta contraddizione fra loro. È l'una un' iscrizione, oggi scomparsa, che lo Scardeone[3] assevera (nè abbiamo motivo di dubitare dell'asserto suo) di aver letta sopra la tomba stessa di Enrico Scrovegni, un' iscrizione in quelle coppie rimate di esametri latini, che nei secoli di mezzo tanto piacevano, la quale per la sua lunghezza (diciotto versi) non sappiamo neanche dove potesse essere collocata se non nel campo dell'arcale mediano dell'abside che alla tomba sovrasta. Risparmio al lettore la noia di questi versi di infelicissima forma, nei quali si contrappone alla descrizione delle antiche feste profane, cui il luogo era dato, l'esaltazione delle nuove feste che per merito precipuo dello Scrovegni furono a quelle sostituite, e mi accontento di riferire gli ultimi quattro, i soli che alla nostra questione interessano:

CVM LOCVS ISTE DEO SOLEMNI MORE DICATVR
ANNORVM DOMINI TEMPVS TVNC TALE NOTATVR:
ANNIS MILLE TRIBVS TERCENTVM MARTIVS ALMAE
VIRGINIS IN FESTO CONIVNXERAT ORDINE PALMAE[4].

Lo Scardeone non è sempre un esatto trascrittore, ma qui, sia perchè la data è scritta per disteso informata alle misure di un verso, sia perchè l'avvertimento stesso del verso precedente: *tempus tunc tale*

[1] *Dantinus q.m Alligerii*, in *Giorn. stor. d. letter.*, XVII, pag. 334 e segg.
[2] *Dante Alighieri in Padova*, ibidem, XVIII, pag. 358 e segg.
[3] Loc. cit.
[4] A giudizio del Federici (op. cit.), si dovrebbero intendere questi due versi nel senso che nel 25 di marzo di quell'anno si fossero riunite le due feste dell'Annunziazione e della domenica delle Palme. Ma, neanche a farlo a posta, in nessun anno dal 1303 al 1306 avvenne questa coincidenza.

notatur, doveva risvegliar l'attenzione del trascrittore e impedirgli ogni abbaglio, dobbiamo ritenere che egli abbia copiato giusto.

Ma di fronte alla testimonianza della iscrizione ne sta un' altra ben diversa. È questa una deliberazione del Maggior Consiglio veneziano, con la quale questo acconsente di dare ad Enrico Scrovegni, in seguito a domanda di lui, gli arazzi e gli addobbi della chiesa ducale di S. Marco, perchè egli possa con pompa e solennità celebrare la consacrazione della sua chiesetta dell'Arena: *Cum ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quamdam suam capellam Paduae, et requisierit quod commodetur sibi de pannis Sancti Marci, capta fuit pars quod possint commodari de dictis pannis*[1]. Ora questa deliberazione ha la data del 16 marzo 1305, nè è possibile, chi conosca come erano compilati in perfetto seguito cronologico i registri degli atti del veneto Consiglio, dubitare di errore o di interpolazione.

Quale dunque delle due date è la vera? Se nel *solemni more dicatur* dell' iscrizione si volesse, stando alla lettera, vedere la cerimonia della consacrazione, certamente le due date sarebbero inconciliabili e bisognerebbe optare per quella che ha in suo favore, nella odierna condizione di cose, maggior autorità di testimonianza ufficiale, vale a dire per il 1305. Ma io sono propenso a credere piuttosto che con quella frase si accennasse alla cerimonia di collocazione della prima pietra, alla vera dedicazione del luogo alla Vergine, cerimonia che anche nel medio evo soleva farsi con gran pompa e ricordarsi spesso con iscrizioni e talvolta persino con bassorilievi o con dipinti. E ciò tanto più facilmente si può ammettere se si noti che quella iscrizione, benchè infissa nella parete sopra la tomba dello Scrovegni, non era iscrizione sepolcrale ma semplicemente dedicatoria della chiesetta e che quindi essa poteva esservi stata collocata ancor prima della consacrazione, durante la muratura stessa dell'edificio, a perpetua memoria del giorno solenne della fondazione. In questo modo le due date si accordano perfettamente. La cappella fu costrutta fra il giorno dell'Annunziazione del 1303 e quello del 1305; in quest' ultimo giorno essa era

[1] Archivio di Stato in Venezia, *Deliberazioni del Maggior Consiglio,* vol. *Magnus et Capricornus,* c. 79, pubbl. dal SELVATICO, *Scritti* cit., pag. 284, n. 6.

completamente finita. L'anno dopo si riprendeva la celebrazione della festa ufficiale, che per i lavori era rimasta sospesa, e di tale ultimo fatto i cronisti serbarono il ricordo, come di vero pubblico evento.

Che la decorazione per mano di Giotto fosse essa pure finita il 25 marzo del 1305 non v'è dubbio. Anzi tutto due ragioni di indole generale ci inducono ad ammetterlo: la prima, che le pitture a fresco solevano quasi sempre eseguirsi quando le pareti, non ancora del tutto prosciugate, più facilmente ricevevano e mantenevano l'intonaco su cui s'aveva a dipingere; la seconda, che mal si capirebbe tanta grandiosa solennità di consacrazione, alla quale si richiedevano niente di meno che gli arazzi del S. Marco, per una cappella la quale, priva di ogni decorazione, sarebbe apparsa per la semplicità dell'architettura sua la più povera cosa del mondo. Ma un fatto particolare ci toglie in proposito ogni incertezza, ed è esso di tale importanza che merita ne trattiamo un po' largamente.

Nel grande affresco, che occupa tutta la parete di ponente, sopra la porta d'ingresso, e che rappresenta il *Giudizio universale,* vediamo un gruppo di figure, sul quale avremo a ritornare per altro motivo più tardi. In quel gruppo Enrico Scrovegni ed un altro uomo vestito da frate presentano a tre figure femminili il modellino della chiesetta. Ora, se noi confrontiamo questo modellino con la cappella quale è attualmente, subito ci accorgiamo che, mentre esso concorda in tutti gli altri particolari con la realtà, in due assai importanti si differenzia: nella posizione della sacrestia, la quale sporge in esso a mezzodì della navata anzi che a settentrione, e nella porta che ha bensì i tre gradini semicircolari, quali tuttora esistono, ma è adorna di un frontone triangolare di marmi colorati, del quale non rimane più traccia. La diversità nella collocazione della sacrestia si potrebbe fors'anche spiegare in due modi: o con un momento di distrazione nel pittore o con la necessità di presentarla nel disegno in modo che la si potesse vedere, mentre, messa a suo posto, sarebbe rimasta nascosta dalla navata. Rimarrebbe

tuttavia sempre inesplicabile la diversità della porta. E questa difficoltà tanto più si accresce in quanto sappiamo che prima della distruzione del palazzo Foscari i tre piccoli gradini semicircolari erano nascosti nel terreno e dinanzi alla porta si ergeva invece su quattro grandi

IL MODELLINO DELLA CHIESETTA.

gradini rettangolari, per tutta l'ampiezza della facciata, un *protirum* o baldacchino. Era questo sorretto da quattro pilastri, tra i quali si involtavano tre archi acuti, mentre altri due archi acuti si riunivano lateralmente a due semipilastri sporgenti dalla parete; lungo l'orlo superiore correva una balaustrata, dal mezzo della quale sporgeva una specie di balcone e la quale era adorna di quattro leoni accosciati. Quale veramente apparisse, prima della sua distruzione, questo portico,

è mostrato dall'acquerello e dall'incisione di cui abbiamo fatto cenno più sopra; la balaustrata, nella forma che ivi si vede, era stata certamente rifatta assieme al palazzo, ma, secondo ogni probabilità, esisteva, pur alquanto diversa, sin da principio. A questo portico faceva riscontro dal punto opposto del cortile semicircolare un altro portico identico sormontato da un' alta parete a forma d'attico, adorna anch'essa (si noti bene) di archetti lombardi come la facciata della chiesa.

Che ambedue fossero contemporanei alla costruzione dell'antico palazzo e della chiesa parmi sicuro. Già il 21 maggio 1421 Maddalena Scrovegni, figlia di Ugolino e nipote di Enrico, facendo testamento, dispone che il suo corpo *avanti la chiesia sotto el portego sia sepellido*[1]; prova più chiara di così non si può desiderare che almeno nel 1421 il portico della chiesa esisteva. Ma che esso sia stato appiccicato alla facciata della chiesa qualche tempo dopo la edificazione di essa, o nella seconda metà del secolo XIV o sul principio del XV, neanche questo si può ammettere per molteplici ragioni. Anzi tutto si noti la perfetta fusione del portico con la facciata per il richiamo dei tre archi acuti di esso coi tre archi acuti della trifora che gli sovrasta. Poi facilmente si capisce che se il portico non fosse stato subito costrutto, la facciata non poteva certo esser lasciata così squallida e nuda, e di necessità dovremmo credere che sulla porta fosse stato eretto quel frontone triangolare che nel modellino giottesco abbiamo veduto. Invece nella facciata, ora messa completamente a nudo, tranne i due addentellati di pietra calcare posti ai fianchi della porta sin dal momento della costruzione della porta stessa, non rimane la minima traccia (che pur non dovrebbe mancare) degli attacchi di questo frontone. Infine la esatta corrispondenza dell'edificio di fronte, fatto, a quanto pare, di un solo muro e del portico, ed eretto quindi evidentemente sin da principio a mero scopo di simmetria architettonica, il quale ha pure, per i suoi archetti lombardi, sicuri i caratteri del principio del secolo XIV, mostra che ambedue i portici erano stati dall'architetto ideati in una sola concezione col palazzo, con la chiesa e con tutto il recinto del cortile.

[1] Copia di questo testamento è nel *Catastico N. 1, Maria Annunziata* (c. 11 *v.* e segg.) conservato nell'Archivio civico di Padova.

Or come si spiega che nel modello giottesco questo portico manca? E come si spiega il rinvenimento sotterra dei tre gradini che si vedono appunto nel modello giottesco? In una sola maniera: con l'ammettere che, mentre Giotto dipingeva quel modellino della chiesetta, la facciata non fosse ancora compiuta e che l'architetto pensasse da principio di costruirvi quel frontone triangolare ivi effigiato, ma che più tardi, a dipintura già avanzata, egli mutasse idea e, ricoperti di terra i tre gradini (i quali, essendo il pavimento della chiesa più alto, probabilmente erano stati collocati a posto fin da quando cominciavano a venir su le pareti perimetrali dell'edificio), edificasse quel portico che non solo dovea dare movimento e bellezza alla facciata, ma che per la rispondenza di un altro portico uguale dal lato opposto del cortile e per il suo raccordo con la massa architettonica del palazzo semicircolare, conferiva maestà ed armonia a tutto l'insieme. Così probabilmente anche la sacrestia non era stata murata mentre Giotto dipingeva il *Giudizio,* e la collocazione di essa, secondo il primitivo progetto, avrebbe dovuto essere dal lato opposto a quello dove fu poi veramente costruita. Motivo anzi che Giotto non dipinse la tribuna può forse credersi questo ritardo nel completamento della parte posteriore dell'edificio. La decorazione pittorica della chiesa era dunque già innanzi mentre l'edificio non era ancora del tutto compiuto; e se riconosciamo che essa doveva pur essere terminata, almeno per quanto spettava alla nave, il giorno della consacrazione, ne viene di necessità che le pitture di Giotto devono essere state eseguite per la maggior parte durante il 1304 e finite sul principio del 1305.

Il mutamento della decorazione della facciata non escluderebbe di per sè che Giotto stesso sia stato, come molti vollero, l'architetto della chiesa. Ma nessun documento e nessuna logica deduzione di fatti ci sforza a ciò ammettere, mentre difficilmente ci indurremmo a supporre che lo Scrovegni mandasse da Padova a Firenze per avere dal celebre artista un disegno di tanta modestia e di tanta semplicità. Inoltre, come

vedremo a suo luogo, l'accordo tra le masse architettoniche interne e la decorazione pittorica è in più parti tutt'altro che perfetto, il che pur prova che architettura e pittura non furono immaginate dallo stesso individuo [1]. Altri proposero invece il nome di Giovanni Pisano, ma è ipotesi affatto cervellotica, contro cui vale la stessa prima ragione che abbiamo testè addotta per Giotto. Una osservazione nuova invece e una nuova proposta io credo di dover fare. Chi è quell'individuo, vestito di bianco, che regge insieme con Enrico Scrovegni, ma in posizione più umile, il modello della chiesetta nell'affresco già da noi ricordato? Il Federici [2] sostenne che i frati gaudenti avessero anticamente ufficiato questa chiesetta, che anzi Enrico fosse stato uno dei loro, e che essi medesimi avessero contribuito alle spese per la erezione; ma la sua tesi, accettata prima dal Selvatico [3] e dal Ruskin [4], fu poi dal Selvatico stesso [5] e dal Tolomei [6] combattuta e sfatata con validi argomenti. Tuttavia il Selvatico ammise da principio e continuò a credere anche più tardi, in contraddizione con se stesso, che quel religioso vestito di bianco rappresentasse un frate gaudente [7]. Ma nessuna prova storica sta a documentare l'antica comproprietà dei Gaudenti, ed anzi Enrico Scrovegni più volte chiaramente e quasi ostentatamente insiste sul suo unico e assoluto diritto di possesso. Nell'atto 1° gennaio 1317, con cui stabilisce alla chiesetta una perpetua donazione necessaria alla sua ufficiatura [8], chiaramente dice che tale chiesetta *ipse a primario lapide hedificari fecit et erigi.* Nè basta, chè da quell'atto stesso apparisce che fino allora la chiesa non avea ancora

---

[1] Il Selvatico (*I freschi di Giotto*, ediz. del 1859, pag. 224) dice appuntino il contrario: « quando si osserva che le proporzioni degli spartimenti dipinti rispondono con armoniosa ordinanza alle divisioni e alle forme organiche della fabbrica, è permesso congetturare che egli stesso (Giotto) desse il disegno di questa cappella », — ma non sempre il Selvatico, sedotto dall'amor della tesi o della frase, diceva il vero; il che ai nostri giorni, in fede mia, non si usa più. E il Selvatico, e ciò assai più ne dispiace, fu seguito in questa sua erronea affermazione dal Cavalcaselle e da altri, che trovarono già fatta la frase.

[2] *Storia dei cavalieri godenti*, Venezia, 1787, vol. I, pag. 267 e segg. e 364.

[3] Prima edizione cit., pag. 13.

[4] *Giotto and his works in Padua*, London, 1854, pag. 10.

[5] Seconda edizione cit., pag. 220 e segg.

[6] *Scritti* cit., pag. 74. Chi legga attentamente lo scritto del Federici, tosto s'accorge che l'asserzione di lui è tutta campata nell'aria.

[7] Seconda edizione cit., pag. 257.

[8] Documento conservato in copia nel *Catastico* cit., c. 1 *r*.

avuto clero proprio nè era regolarmente ufficiata ed egli a ciò provvedeva, nominandovi un preposto che dovesse mantenere e tener seco a proprie spese tre altri sacerdoti e quattro chierici idonei agli uffici divini e quattro servi, uno per ciascun sacerdote [1]. Ogni intromissione estranea così nella erezione come nella amministrazione della cappella rimane dunque esclusa in forma assoluta. Finalmente nel suo stesso testamento Enrico, chiedendo di venire sepolto nella sua tomba fatta fare nell'abside della cappella, dichiara per l'ultima volta che l'una e l'altra furono erette intieramente a sue spese: *eligo corporis mei sepulturam apud ecclesiam et in ecclesia Sancte Marie de caritate de l'arena de Padua, scilicet in monumento in ipsa constructo pro me, quam ecclesiam et quod monumentum ego per dei gratiam feci de bonis propriis construi* [2]. Più chiara attestazione certo non si può desiderare.

Ora, escluso che quell'individuo, il quale sorregge il modellino, sia un frate gaudente, chi può egli essere se non l'architetto costruttore della chiesa? In fianco all'Annunziata sorgeva ormai colossale la chiesa degli Eremitani, disegnata ed eretta dai frati stessi di quel convento, e proprio in quegli anni levava tra loro alto grido di sè quel fra Giovanni, che nel 1306 doveva costruire il soppalco di essa. A chi poteva ricorrere lo Scrovegni per un edificio così semplice ed austero, quale egli desiderava, se non ai suoi dotti vicini, anzi, di preferenza, a quello stesso fra Giovanni? Quel frate, intieramente bianco, veste, si noti bene, la tonaca non dei frati gaudenti ma degli agostiniani, ed agostiniani erano appunto gli inquilini del vicino convento. La facciata poi della cappella, quando specialmente la si immagini adorna del protiro antico, ricorda in modo notevole nelle sue linee generali la facciata della grande chiesa daccanto. Non si tratta dunque, come si vede, che di una induzione, ma nessuna induzione ebbe mai

---

[1] Ecco il testo preciso della disposizione: *Ibi debeat semper esse praepositus institutus per ipsum dominum Henricum vel per suos heredes presentatus.... Et ipse prepositus ad mensam suam et suis expensis tenere et habere debeat semper in ipsa arena tres sacerdotes ita quod sint quatuor sacerdotes cum ipso praeposito. Qui praepositus cum presbiteris, clericis et familiaribus ibi semper teneat residentiam personalem et quatuor clericos idoneos ad divina officia in ipsa ecclesia celebranda nec non et quatuor alios famulos ad ipsorum obsequia et servitia deputandos.*

[2] *Archivio dei Procuratori di S. Marco in Venezia*, serie mista, busta 75. Fu pubblicato il brano dal TOLOMEI, *Scritti* cit., pag. 85, n. 7.

aspetto di maggiore ragionevolezza di questa, che ci spinge a vedere nell'effigie di quel frate ginocchioni il ritratto del celebre architetto eremitano.

❦ ❦ ❦

Del resto, come dicemmo, la pianta e lo stile dell'edificio, sono di tale semplicità che, se non fossero internamente la policromia e le dorature degli affreschi, si accosterebbero quasi alla austerità. Semplicità ed austerità non prive tuttavia di quella sobria e corretta ed aristocratica eleganza, che deriva dall'armonia e dalla snellezza delle proporzioni. Snella assai è infatti la pianta a causa della lunghezza sua di tanto maggiore della larghezza, mentre più evidente diviene tale differenza per il restringersi della tribuna e per la forma poligonale dell'abside, talchè abbiamo complessivamente una lunghezza di m. 29,26 per una larghezza massima di appena m. 8,48 e minima di 4,36. La decorazione esterna è formata dal solito sottile fregio romboidale sotto la cornice e dalle solite bande ed archetti lombardi che danno grazioso movimento alle pareti. Nella facciata s'apre la porta rettangolare sormontata da una ghiera rotonda che è fatta di cunei alterni, uno di mattoni, l'altro di pietra bianca calcare, ed è cinta esternamente da un fregio di stelline. Attorno alla porta la parete sporge in forma rettangolare per quel tratto che, secondo il primo pensiero dell'architetto, doveva venire decorato dagli stipiti marmorei e dal frontone. In alto assai, sopra la porta, una trifora ad archi acuti trilobati è inchiusa in un grande arco rotondo con bella cornice calcarea. Nella parete di mezzodì, fra l'una e l'altra banda lombarda, sono tagliate delle finestre assai lunghe e strette, il cui arco rotondo è chiuso internamente da un tramezzo di pietra lavorato a lobi e a trafori di gotico stile. Intorno all'abside poligonale girano esternamente le stesse bande e gli stessi archetti, mentre sovr'esso fu eretto, forse nel principio del XVI secolo, un secondo piano a forma di campanile, che sopravanza alquanto con l'altezza sua l'altezza della nave e nel quale si aprono larghe finestre ad arco rotondo inchiuse fra semipilastri dorici.

L'interno della nave, col tetto a volta semicircolare, è privo invece di qualsisia decorazione architettonica. Due piccoli altari, disposti, uno per parte, perpendicolarmente alle pareti laterali, tagliano la nave circa a un terzo dal fondo, e col loro attico nascondono le scalette di due minuscoli amboni, i cui leggii sporgono al disopra dell' attico stesso. Addossato alla parete di sfondo e alla destra dell'alto arco rotondo che dà accesso alla tribuna è un altro piccolo altare, sopra cui sta il ciborio. A sinistra invece era aperta in origine, nella parete di fianco, una porta ad arco scemo che metteva al palazzo, come al di sopra di essa, molto in alto, vedesi ancora la finestra, chiusa da una grata di legno, da cui i padroni ascoltavano la messa. Chiusa la porta, fu ivi eretto un altare simmetrico a quello di destra. Decorato da nervature gotiche, che salgono lungo gli spigoli e che si riuniscono nella chiave del catino, è l'interno dell'abside. Infine, di fianco alla tribuna, dal lato di tramontana, sporge la sacrestia, che ha pianta rettangolare e semplicissima costruzione. Come vedesi, lo stile di quest'edificio, mentre per la ossatura sua e per i caratteri principali della decorazione è ancora veramente romanzo, per le misure della pianta, per la forma caratteristica dell'abside, per la mescolanza dell'arco acuto con l'arco rotondo mostra già forte l'influenza della nuova architettura, che doveva tra breve cacciare di seggio l'antica.

Tale fu la storia della chiesetta, che il genio di Giotto si apprestò a immortalare nei secoli. Prima di parlare della mirabile opera sua, diciamo brevemente del fondatore di essa cappella e delle opere artistiche minori, che fanno all'opera di Giotto più modesta ma non indegna corona.

II.

REGINALDO ED ENRICO SCROVEGNI. — IL MONUMENTO ATTRIBUITO A GIOVANNI PISANO. — LA STATUA ORANTE. — LE STATUE DI GIOVANNI PISANO SULL'ALTARE. — GLI ARREDI DELLA CHIESA E DELLA SACRESTIA. — GLI AFFRESCHI DELLA TRIBUNA E DELL'ABSIDE. — TADDEO BARTOLI O BERNARDO DADDI? — GIUSTO DE' MENABUOI.

Ed un, che d'una scrofa azzurra e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse: « Che fai tu in questa fossa?

Or te ne va; e perchè se' vivo anco,
sappi che il mio vicin Vitaliano
sederà qui al mio sinistro fianco.

Con questi fiorentin son padovano;
spesse fiate m'intronan gli orecchi,
gridando: — Vegna il cavalier sovrano,

che recherà la tasca co' tre becchi — ».
Qui distorse la faccia e di fuor trasse
la lingua come bue che il naso lecchi [1].

Con tali parole e in tali atti sconciamente villani, in fra coloro che per vizio d'usura sono arsi nel settimo cerchio d'inferno dalla pioggia di fiamme e miseramente condotti a difendersene or col ceffo or coi piè come cani morsi dalle pulci, Dante rappresentò ed infamò pei secoli Reginaldo, padre di Enrico Scrovegni. Di lui un cronista padovano quasi contemporaneo, Giovanni da Nono, ci racconta che con le usure avesse accumulato un capitale, enorme per quei tempi, di quasi cinquecento mila lire [2]. Stemma della famiglia fu, come Dante

---

[1] *Inf.*, c. XVII, v. 64-75.

[2] *Liber de generacime aliquorum civium urbis padue*, ms. membr. del Museo di Padova, BP. 1239, XXIX, c. 23 *v*.

stesso lo descrive, una scrofa azzurra e grossa in campo bianco, e di lui ci rimane ancora, conservato nel museo padovano, il sigillo personale[1].

Enrico invece, la cui fama rimase per lungo tempo quasi unicamente legata alla costruzione della insigne cappella, fu dai vecchi storici raffigurato intento solo agli agi della vita, alle pratiche religiose ed ai godimenti dell'arte; mentre più tardi il Tolomei, sulla manchevole ed erronea interpretazione di nuovi documenti, lo esaltò al punto da farne un temuto rivale dei Carraresi, aspirante contro di essi alla signoria cittadina e da essi per tal motivo forzato a batter la via dell'esiglio. Recenti studi serii ed accurati modificarono la vecchia e sfatarono la nuova credenza, e da essi la figura di Enrico uscì veridicamente e chiaramente delineata. Dotato delle immense ricchezze ereditate dal padre, egli era atto a suscitare l'invidia e la cupidigia dei potenti, non atto invece, *imbecillis animi pusillanimitate* dice il Mussato[2], a difendere sè e le sue ricchezze in quei tempi in cui la forza sola dettava il diritto. Due volte pertanto egli fu costretto a fuggire a Venezia; la prima nel 1320, quando Can Grande mosse nuova guerra contro Padova, — e allora nell'abbandonato palazzo Scrovegni pose stanza e tribunale Ulderico di Walse vicario di Federico d'Austria, — la seconda quando, nel 1328, Can Grande, dopo aver accordato il ritorno in patria e il ricupero degli averi ai fuggiaschi, mostrò, invece, di accondiscendere alle pretese di Marsilio di Carrara, il quale, pur legato in parentela con Enrico e già per lungo tempo suo amico, agognava rapacemente alla usurpazione delle ricchezze di lui. Nè da allora più mutò Enrico il soggiorno di Venezia, dove, fieramente protestando contro la iniqua violenza, durava ancor vivo nel 1336; nè più in avvenire solida amicizia tra Carraresi e Scrovegni si contrasse. Che se il figlio Ugolino piegò per ragioni di opportunità a lealmente servire Francesco il vecchio, Francesco Novello lo ebbe invece nel 1390 fra i suoi nemici difensori di Padova, e prima e allora e dopo i figli di Ugolino, non ultime fra essi le donne,

---

[1] V. Rizzoli Luigi jun., *Sigillo di Rinaldo degli Scrovegni* (secolo XIII), in *Riv. ital. di numism.*, IX, pag. 463 e segg.; e dello stesso: *I sigilli nel Museo Bottacin di Padova* (secoli XIII-XVI), Padova, 1903, pag. 14 e segg.

[2] Loc. cit.

non cessarono con ardire e con tenacia, tanto più mirabili di fronte alla debolezza dell'avo, di combatterlo e di opporglisi in ogni modo [1].

Prima però che col 1320 cominciassero per Enrico quei rovesci, che dovevano scemare alquanto le sue colossali ricchezze, egli avea fatto di esse quel nobile uso che abbiamo detto, cercando di tergere dal nome della sua famiglia, con un' opera pietosa insieme ed artistica, la macchia che vi aveva impresso l'infamia paterna. Alla sua chiesetta, o vicino o lontano, egli rivolse costantemente il pensiero e le cure, dotandola riccamente, come vedemmo, per il servizio divino e vantandosi di averla fatta costrurre egli solo; tra quelle pareti volle che trovasse eterno e dolce riposo il suo corpo, nel monumento che da lontano, affranto dagli anni, amareggiato dalle lotte e dall'esiglio, si era fatto egli stesso preparare.

È posto il monumento di Enrico nel fondo dell'abside assai in alto: *ad aram vero maiorem est speciosum atque magnificum sepulchrum in sublimi positum,* dice lo Scardeone [2]; sotto gli sta un' altra tomba assai semplice a tre riquadri marmorei incorniciati da un fregio gotico a fogliami, nella quale la tradizione vuole siano sepolti i figliuoli. Ma assai meno modesta e ben diversamente notevole, quantunque l'arca sia foggiata sullo stesso modello, è la sovrapposta sepoltura di Enrico. Sormonta l'arca un baldacchino marmoreo, fatto da una lastra piana terminata sugli orli da una semplice modanatura e da una fila di gotici dentelli, e da essa scendono ai lati due piccole tende aperte e sorrette da due angioletti; sotto il baldacchino giace, vestita da un' ampia tonaca, con le mani incrociate sul ventre e la testa posata sul cuscino, la figura del defunto; nello sfondo, in mezzo, lo stemma di Padova, ai lati due stemmi degli Scrovegni, tutti in bassorilievo.

[1] Riassumo queste notizie dallo studio del Medin, *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni,* Padova, 1896, in *Atti della Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova,* XII, pag. 243 e segg.

[2] Loc. cit.

Semplice nelle sue linee e abbastanza comune nell'invenzione, questo monumento ha pregi tali di fattura che merita di occupare uno dei primi posti fra le opere scultorie del secolo XIV; nè so perchè nel *Cicerone* curato dal Bode, il cui giudizio è pur di tanto peso in materia, lo si dica *insignificante (unbedeutend)* [1]. Alte, slanciate, con movimento grazioso, con lineamenti dolcissimi, con vesti accuratamente piegate, sono le due figure degli angeli, quella di sinistra specialmente degna di esser creduta quasi opera del Rinascimento. Ma ciò che tocca il colmo della finezza e della naturalezza sono la testa e le mani del defunto. In quella testa le muscolature delle guancie, le pieghe carnose che circondano gli occhi, le sinuosità del naso, le mille rughe di un volto ancor bello ma improntato lungamente dalla vecchiaia sono studiate e rese con una verità meravigliosa, e ciò senza che tale minuzia, forse eccessiva, vada a detrimento dell'insieme, giacchè il volto tutto e gli occhi gravati dal sonno eterno e la bocca chiusasi appena all'ultimo respiro rivelano la solenne dolcezza di un riposo senza rimorsi. Finissime pure, di una indescrivibile finezza, sono le mani, in cui lo studio anatomico delle vene e dei tendini, e la delicata forma delle dita e la incisione delle unghie e dei più sottili solchi dell'epidermide, lavorata quasi a bulino, appaion tali da non trovare confronto in nessuna opera di quel tempo.

Or facilmente si capisce che tali caratteri sono troppo lontani dai caratteri propri delle sculture di Giovanni Pisano, perchè questa statua giacente dello Scrovegni possa a lui essere attribuita, come hanno fatto sino ad ora tutti gli storici che se ne occuparono, tranne il Bode nel *Cicerone* ed il Perkins [2] e qualche altro minore. Causa principale di questa erronea attribuzione, giacchè nessuno dei più antichi scrittori quali il Ghiberti o il Vasari od altri mai ad essa pensarono, fu un fatto curioso. Tre statue, opera veramente e palesemente di Giovanni Pisano, la Vergine col Bimbo e due Angioli, si trovano, come tra breve vedremo, e si trovavano in antico collocate sopra l'altar maggiore della chiesetta; ma, quando nella seconda metà del secolo XVIII il Bonazza, obbedendo a quella mania deturpatrice che fu non delle minori colpe del

[1] *Der Cicerone*, Leipzig u. Berlin, 1901, II, pag. 388.
[2] *Les sculpteurs italiens*, Paris, 1869, I, pag. 83 e segg.

suo tempo, ricoperse ed involse l'altare di macchinose costruzioni ora giudiziosamente levate, le tre statue, tolte dal loro posto primitivo, erano state collocate al di sopra della tomba di Enrico. Allora anzi ai due angeli del Pisano, perchè lassù potessero stare, furono vergognosamente strappate le ali di bronzo dorato, di cui ancora nel dorso si veggono i solchi. Ne venne che, non badando allo stridente contrasto di stile e di maniera che fra le une e le altre opere ne risultava e perdendosi a poco a poco la memoria del rimutamento eseguito, si credette il tutto opera di Giovanni Pisano; e ciò tanto più facilmente in quanto all'insieme del monumento così acconciato ne veniva vieppiù accresciuta la somiglianza, già anche prima notevole, col monumento a Benedetto XI nel S. Domenico di Perugia, che si sa appunto eseguito da Giovanni. Una difficoltà cronologica assai grave veramente sin da allora si notava, chè Giovanni, al dir del Vasari, sarebbe morto nel 1320, mentre, come dapprima si credeva, Enrico non doveva esser morto che nel 1328; ma a ciò facilmente pensavano rimediare il Cavalcaselle ed il Crowe ripudiando addirittura la asserzione del Vasari ed ammettendo che Giovanni dovesse essere stato vivo ancora nel 1328 solo per aver fatto questo monumento, il quale (si noti bene) non era possibile non fosse opera sua.... *per la rassomiglianza dei caratteri e la maniera, con la quale è stato trattato il marmo del gruppo confrontato con le altre statue, e per l'armonia che si riscontra fra loro e con l'insieme architettonico del monumento, del quale e il gruppo e le altre statue fanno parte ordinata e complessa*[1]. Tanto, in materia d'arte, sono fallaci alle volte e perfettamente opposti al vero storico i giudizi anche dei migliori maestri, quando non hanno altro fondamento che la critica! Più tardi bensì la difficoltà maggiormente s'accrebbe, quando si scoperse che nel 1336 lo Scrovegno ancora viveva e faceva testamento, onde sarebbe stato impossibile prorogare di tanto, e senza il sussidio di nessun altro lavoro da lui in sì lungo tempo eseguito, la vita di Giovanni. Ma poichè, dal brano del testamento che abbiamo altrove riportato, si ricava che Enrico ordinò e fece eseguire la tomba mentre era ancor vivo *(quam ecclesiam et quod monumentum ego per dei gratiam feci*

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1875, pag. 235.

de bonis propriis construi), il Tolomei credette di poter sorpassare con una lirica volata l'enorme distanza esclamando: *Così ad Enrico Scrovigno l'impazienza di apprestarsi un insigne monumento in una delle più artistiche chiese del mondo e di commettere il proprio nome alle immortali difese del genio, fece sostenere senza repugnanza il poco gaio spettacolo di contemplare sè medesimo in effigie di estinto, sopra un sepolcro fatto per aspettarlo*[1]. Ma non s'accorgeva il Tolomei che tale assurda sua ipotesi, che un uomo ancor vivo si facesse ritrarre disteso morto sul sepolcro, avrebbe dovuto avverarsi (dato allo scultore il tempo di condurre a fine il suo lavoro) circa vent'anni prima della morte, vale a dire quando quell'uomo, ancor vegeto e robusto, a tutto forse pensava che a morire; e non s'accorgeva ancora che il volto dello Scrovegni, quale in quella statua apparisce e quale noi abbiamo descritto, è volto di uomo, su cui una vecchiaia già molto avanzata ha impresso le sue stimmate profonde, stimmate che Giovanni prima del 1320 non avrebbe potuto nè ricopiare nè vedere.

Ma chi non si lasci traviare da preconcetti, facilmente riconosce che un abisso separa lo stile di quella statua giacente dallo stile proprio della scuola pisana e che la simiglianza dell'intiero monumento col monumento a Benedetto XI è soltanto formale, essendosi quel motivo tradizionalmente ripetuto e perpetuato. Monumenti con le tendine sollevate da angeli e con la effigie del defunto giacente a quel modo ne troviamo a decine in tutto il secolo XIV e anche più tardi. Nè soltanto si tratta, a mio credere, di differenza di autore ma anche di differenza di tempo. Quella statua non era possibile se non nella seconda metà del XIV, quando l'arte aveva ormai raggiunta una raffinatezza ed una abilità anche meccanica, che nel principio del secolo in parte le mancava. Nessuno scultore prima avrebbe saputo concepire nonchè eseguire quelle mani meravigliose. Onde io ritengo che quando lo Scrovegni chiedeva di essere sepolto nel monumento a proprie spese costrutto, non intendeva parlare già del monumento, che noi ora vediamo e che fu certamente fatto eseguire più tardi per pietosa volontà dei figliuoli o dei nipoti.

---

[1] *Studi* cit., pag. 75.

E di ciò noi possiamo trovare degli indizi materiali, per quanto indiretti, i quali nello stesso tempo ci forniscano un prezioso aiuto a dipanare l'ingarbugliata matassa. Alla ricerca di questi indizi voglia il lettore seguirmi con attenzione e con pazienza.

Nella sacrestia è un'altra statua marmorea dello Scrovegni, in piedi questa ed orante, collocata di fronte alla finestra entro una nicchia ad arco acuto trilobato con frontone cuspidale. Nel campo del frontone è scolpito lo stemma famigliare, e sul plinto della statua la seguente iscrizione in caratteri gotici: *Propria figura Domini Henrici | Scrovegni militis de Arena.* Anche questa statua, tanto diversa da quella giacente, fu attribuita dai vecchi storici a Giovanni Pisano ed il Bode nel *Cicerone* conferma la credenza. Contro di essa oppose però il Tolomei un grave fatto, narrando che nei lavori di restauro del 1881, rimossa quella statua, si trovò deposta sotto il plinto una moneta d'argento del 1360 circa, — il che avrebbe escluso a priori che essa potesse attribuirsi a Giovanni. Il qual fatto, e l'altro dell'iscrizione del plinto, la quale, a primo aspetto, non facilmente si spiega se la statua fu eseguita durante la vita dello Scro-

GIO. PISANO. — ENRICO SCROVEGNI.

vegni, e l'osservazione che il lavoro, pur avendo evidenti molti caratteri della scuola pisana, di taluni mi sembrava mancare (come certe fossette che Giovanni non dimenticava mai di scavare ai lati della bocca e delle narici) mi avevano indotto da principio a stare col Tolomei, negando anche questa statua a Giovanni[1]; ma nuovi e più accurati studi mi hanno fatto mutare opinione ed accostare alla credenza comune. La statua, per ragioni che dirò fra breve, è veramente contemporanea alla costruzione della chiesa; quindi, poichè l'esame critico, pur non essendo privo di qualche lieve incertezza, è tuttavia tale nel suo complesso da permetterci di accettare la paternità di Giovanni, e poichè questi in quel tempo scolpì le tre statue dell'altare, è naturale ammettere che abbia scolpito anche questa. Ora ben si capisce che, se Enrico Scrovegni aveva già fatto eseguire per sè da tale illustre artista questa statua, non poteva certo facilmente pensare a farne eseguire una seconda o dallo stesso o da altri, e far ritrarre, con inverosimile stranezza, sè morto in una parte della chiesa dopo essersi fatto ritrar vivo in un'altra. Ma qui si presentano e chiedono urgente risposta le domande: come si spiega il fatto, di cui non ci è lecito dubitare, della moneta d'argento trovata sotto la statua orante? E come si spiega quell' iscrizione incisa sul plinto della statua stessa? E finalmente come si spiegano le chiare parole del testatore, che dice di essersi fatto fare a sue spese un monumento? — A rispondere a tutte queste domande io userò di altre domande. Che ci sta a fare in sacrestia quella nicchia con quella statua? Chi prega dunque con quelle sue mani giunte lo Scrovegni se non ha dinanzi a sè che la finestra e tutt' intorno le nude pareti? Quale puerile ambizione lo trasse a porsi un secondo monumento in quest'angolo remoto dell'edificio? E osserverò poi un fatto importante. Tutt' intorno alla tribuna ed all'abside girano sopra i sedili del coro degli archetti gotici trilobati di pietra; questi si troncano improvvisamente ai lati della tomba dello Scrovegni, la quale appare incastrata lì in mezzo senza nessun raccordo nè di disegno nè di stile nè tampoco di linee orizzontali con essi. Questi archetti, invece, per disegno, per qualità di pietra, per modo di lavorazione, tranne che per le

[1] *La chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue,* Florence, 1904, page 7.

dimensioni, che sono alquanto minori, corrispondono perfettamente con l'arco della nicchia della sacrestia, così perfettamente che non possiamo dubitare, come appunto dicemmo, che la nicchia e quindi la statua non sieno contemporanee alla costruzione del coro e quindi della chiesa. E osserverò ancora che dietro l'altare una gran lastra marmorea indica che una tomba è scavata nel terreno proprio sotto l'odierno monumento dello Scrovegni. Il lettore ha già capito il mio pensiero. La nicchia e la statua, che ora sono nella sacrestia, stavano in origine, probabilmente, nel fondo dell'abside, formando il punto mediano e alquanto elevato della curva del coro e si univano in un solo corpo con gli archetti di cui dicemmo; sotto, aperta nel pavimento, stava la tomba che Enrico aveva a sè destinata. Tale era il monumento, di che egli parla nel suo ultimo dettato. In età di circa 50 anni, quanti ne mostra in quell'effigie e quanti all'incirca possiamo ragionevolmente credere che avesse nel 1305, egli poteva farsi benissimo ritrarre in piedi dietro l'altare e verso questo rivolto in atto di preghiera. Quando poi i figliuoli, attirati forse dalla valentia di un nuovo e peritissimo artista, vollero onorarlo di più degna sepoltura, quella statua e quella nicchia furono trasportate in sacrestia. Tutto allora si spiega facilmente: la moneta trovata sotto il plinto sta ad indicare l'epoca dell'avvenuto trasporto e quindi dell'erezione del nuovo monumento; l'iscrizione scolpita nel plinto, affettuosa e necessaria testimonianza che i figli vollero tributare alla memoria paterna, ammonisce che questa è la vera figura, l'antica figura di Enrico, mentre quella del monumento è opera fatta da chi Enrico non aveva mai veduto.

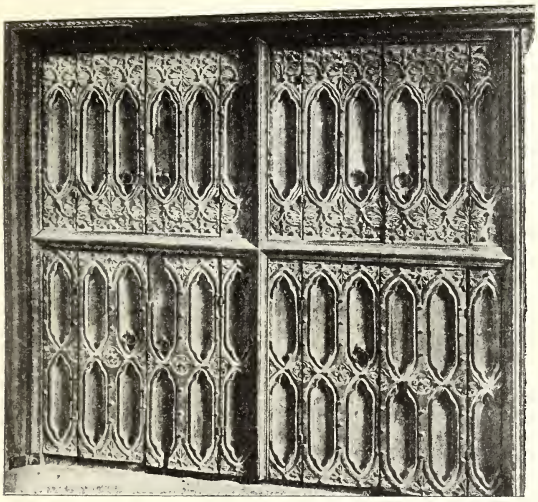
Riassumendo adunque, la statua in piedi fu eseguita vivente lo Scrovegni ed è verisimilmente opera di Giovanni Pisano; la statua giacente è opera di ignoto ma valentissimo artista della seconda metà del secolo XIV. Chi possa essere questo artista non so; diligenti studi e confronti ho fatto con tutti i monumenti di quel periodo che esistono a Padova, a Venezia e nelle altre vicine città, ma non uno ne ho trovato che a questo si possa paragonare o accostare. Anche il Bode, cui mi rivolsi per consiglio, mi rispose: « Di chi sia non so, nè conosco un'altra opera simile così fine e così minuta ».

Opera, invece, sicuramente di Giovanni Pisano sono le tre statue collocate dall'autore sopra l'attico dell'altare e poi dal Bonazza trasportate sopra il monumento. Quando si demolì la mole eretta dal Bonazza, si scoprirono dietro all'attico le tre mensole a fogliami gotici che in antico reggevano le tre statue e si riscontrò che corrispondevano esattamente anche gli incastri scavati nelle mensole stesse con

GIO. PISANO. — LA MADONNA E GLI ANGIOLI.

quelli scavati sotto il plinto delle statue, onde nessun dubbio poteva esserci sulla primitiva collocazione di queste. Come dicemmo, i due angioli avevano le ali di bronzo dorato, mentre le vesti loro, come le vesti della Madonna e del Bimbo, serbano ancora traccie evidenti di policromia e di ricche dorature. Quantunque il gruppo centrale ripeta la solita composizione da Giovanni adottata, pure assai grazioso riesce il movimento del Bimbo, che con la mano tenta di allontanare la veste della Madre per cercar le mammelle, mentre la guarda sorridendo

con infantile malizia, e dolcissimo l'atto della Madre, che, scostata alquanto la persona per meglio mirare il figliuoletto, lo fissa con commovente espressione d'affetto. Figure energiche invece, dai lineamenti fortemente segnati e dallo sguardo indagatore, sono i due angeli, reggenti il calice nelle mani e rivolti verso il gruppo centrale. Nell'insieme è questa una delle opere belle dell'insigne maestro, che nel plinto della Vergine scrisse il suo nome così: *Deo gratias* | *opus* | *Joh.is Magistri Nicoli* | *de Pisis.*



ARMADIO DELLA SACRESTIA.

Dovremmo ora dire, prima di venir all'argomento principale, di altre opere di scultura, degne di qualche menzione, che si trovano nella sacrestia, e dei due leggii, l'uno di ferro battuto e traforato, l'altro di marmo fregiato a bassissimo rilievo, che stanno sugli amboni della chiesa; ma la via non breve ne sospinge. Faremo sola eccezione per l'armadio, che si trova in un angolo della sacrestia di fronte alla porta, armadio di semplice ma assai elegante disegno, diviso a croce in quattro grandi campi e scolpito a formelle ogivali trilobate e a graziosi fogliami. Come bene osservò il Lava [1], la cornice ricorrendo, oltre che lungo l'orlo superiore, anche lungo la sponda di sinistra, prova che quel mobile

[1] *Un armadio del secolo XIV nella cappella degli Scrovegni in Padova,* in *Arte italiana decorativa ed industriale,* anno III, 1894, pag. 12. Il Lava illustrò e riprodusse anche i due leggii, che abbiamo sopra ricordato; ibidem, pag. 17.

fu eseguito per essere lì collocato e che esso serba ancora, dopo sei secoli, il suo posto primitivo. Il che è forse un esempio più unico che raro in arredi ecclesiastici di tal genere.

❦ ❦ ❦

Ma veniamo finalmente a quello che è il soggetto principale del nostro studio: alla decorazione pittorica della cappella. Tre mani diverse nettamente si distinguono aver in essa lavorato. L'una, quella di Giotto, ha dipinto tutta la nave tranne un piccolo quadro al di sopra dell'altare che è a destra dell'arco; una seconda ha dipinto, con questo quadro, le pareti della tribuna; finalmente la terza ha figurato in due nicchie dell'abside due Madonne lattanti. A noi conviene meglio, per l'economia del nostro lavoro, occuparci prima di queste opere secondarie, per riservare poi tutta e sola la nostra attenzione alla grandiosa opera giottesca.

Gli affreschi della tribuna sono, per il soggetto, continuazione degli affreschi della navata; essi rappresentano gli ultimi avvenimenti della vita della Vergine e sono divisi su ciascuna delle pareti in tre quadri, dei quali l'uno sovrasta all'altro in questo modo: a sinistra, cominciando da quello in alto, *la Vergine che riceve la novella della sua morte vicina,* poi *la Vergine che partecipa questa notizia agli apostoli,* infine la sua *Morte;* a destra, cominciando invece dal basso, i *Funerali della Vergine,* la sua *Assunzione* e la *Incoronazione.* Del primo assai poco si scorge, tanto ormai è il suo stato di deperimento: si intravvede, entro un alto edificio architettonico, la Vergine inginocchiata e supplicante, mentre nell'anticamera alcune donne dormono ed altre pregano e sulla via due apostoli bussano all'uscio per entrare. Più sotto la Vergine, ritta a sedere sul letto, consola Giovanni, che le bacia piangendo la mano, mentre degli altri apostoli alcuni con volto addolorato sono già entrati, altri stanno per entrare o camminando o volando; in una retrostanza le stesse donne di sopra guardano la scena commovente e pregano. Più numerosa e animata è la terza composizione; tra due edifici architettonici giace composto sul letto il corpo

della Vergine circondato dagli apostoli, dai discepoli e da molte pie donne, tutti in mesti atteggiamenti, mentre in alto fra i due edifici Cristo cinto dagli angeli riceve l' anima della Madre sotto forma di bambina. Nel quadro dei *Funerali* la bara col corpo della Vergine è recata sulle spalle dagli apostoli, taluno dei quali fa atto di grave fatica, ed è preceduta da S. Pietro che reca in mano la palma; la comitiva esce dalla porta di una città e si avvia verso il monte; sopra il santo corpo volano gli angeli; dietro la comitiva alcuna gente, tra cui dei

VISITA DEGLI APOSTOLI ALLA VERGINE.

soldati, è percossa e abbattuta da un angelo armato di spada. Nella *Assunzione* gli apostoli cadono tramortiti in varii atteggiamenti attorno al sepolcro scoperchiato; in alto, fra due monti, sur uno dei quali sta in atto di adorazione S. Giovanni, sale la Vergine sorretta dagli angeli. Finalmente nella *Incoronazione* essa è, come di solito, seduta sullo stesso trono col Figlio, il quale le posa sul capo la corona; tutto intorno la gloria degli angeli e dei santi. Di fianco a questi sei quadri poi, lungo ciascuno dei due pilastri che separano la tribuna dall'abside e lungo le due prime sezioni verticali dell'abside stesso, sono dipinte, entro finte nicchie trilobate, delle altre figure al modo che segue: a destra, nella parte più bassa del pilastro e in corrispondenza alle nicchie del coro, un santo eremita, e sopra di esso parallelamente ai *Funerali* ed alla *Assunzione* altri due santi eremiti: S. Gumperto

e S. Girolamo l'uno all'altro sovrapposti. Nella prima sezione dell'abside, che confina con questo pilastro, ugualmente tre figure in ordine parallelo a queste; in basso, entro una vera nicchia scavata nella parete, la Vergine lattante, cui accennammo e che è di altra mano; più sopra due santi vescovi con mitria e pastorale; finalmente, più su ancora, entro un arco acuto e in corrispondenza colla *Incoronazione* un altro santo in mezza figura. A sinistra si ripete la stessa distribuzione, soltanto che manca la figura più bassa sul pilastro, la quale è sostituita da una lastra di finto marmo, e tutte le figure della prima sezione dell'abside sono quasi intieramente cancellate, tranne quella mediana di cui rimangono quasi inalterate la testa e le spalle e che è un S. Tommaso. Le altre due figure, quelle del pilastro, sono, in basso, un santo vescovo benedicente, sopra, Cristo che parla con un apostolo, forse S. Tommaso. Finalmente ornata di otto medaglioncini con mezze figure di santi è la fascia dell'arco che unisce i due pilastri e traccie di figure ormai intieramente perdute si vedono nel campo della sezione mediana dell'abside sopra la tomba dello Scrovegni.

❦ ❦ ❦

Questi affreschi deturpati, tranne le due Madonne e il S. Tommaso, da vecchi ignobili restauri sono ridotti a ben miserevole cosa; non così tuttavia che la composizione e lo stile generale dell'opera ne vengano alterati per modo da impedire ogni ricerca di critica diligente. Da chi dunque furono dipinti? Giorgio Vasari così racconta di Taddeo Bartoli senese: « . . . . fu chiamato con gran favore e dimandato alla Signoria di Siena da Francesco da Carrara signor di Padoa, perchè andasse, come fece, a fare alcune cose in quella nobilissima città: dove nella Rena particolarmente e nel Santo lavorò alcune tavole ed altre cose con molta diligenza e con suo molto onore e sodisfazione di quel signore e di tutta la città »[1]; — e il racconto del Vasari fu accettato per articolo di fede da tutti gli storici posteriori, che non mancarono

[1] *Vite*, Firenze, 1846, II, pag. 220.

di completarlo riconoscendo nelle *tavole* dipinte dal Bartoli, in mancanza di meglio, appunto questi affreschi della tribuna. Anzi il Selvatico e il Cavalcaselle non dubitavano di riconoscere in essi la maniera di scuola senese tanto diversa da quella fiorentina, e il Cavalcaselle, pur così giudizioso osservatore com'era, giunse a tale da asserire che *talune delle composizioni* [padovane], *come quella rappresentante la visita degli apostoli alla Madonna e l'altra del suo seppellimento, sono*

SEPPELLIMENTO DELLA MADONNA.

quasi identiche a quelle dipinte da Taddeo di Bartolo nella sagrestia della chiesa di S. Francesco in Pisa e più tardi nella cappella del Palazzo Pubblico di Siena[1].

Eppure già il racconto del Vasari, la cui autorità è così spesso infirmata dalla critica moderna, avrebbe dovuto di per sè apparire sospetto. Come mai Francesco da Carrara, il signore di Padova, poteva chiamare Taddeo perchè dipingesse nella Arena e nel Santo, vale a dire in due chiese, sottoposte bensì alla sua giurisdizione, ma nè l'una nè l'altra di sua proprietà, perchè quella possedimento del tutto privato, questa fornita di beni suoi e di particolare amministrazione? Oggi poi che conosciamo l'inimicizia mortale, che fra Carraresi e Scrovegni regnava, tanto più ne appare inverisimile tale racconto; — il quale del

[1] *Storia della pittura* cit., III, pag. 286 e segg.

resto manca di ogni appoggio anche per il fatto che nessuna memoria nè sicura nè incerta, tranne questa, ne rimane di opere dipinte da Taddeo nella chiesa di S. Antonio. Nè, data la grande distanza di anni che corre fra Giotto ed il Bartoli, noi facilmente potremmo convincerci che incompiuta per quasi un secolo rimanesse la decorazione della nostra cappella, e che Enrico Scrovegni, il quale tanto avea speso per erigerla e per farla decorare da Giotto e tanto cara, come vedemmo, la teneva, Enrico, il quale, dopo la solenne inaugurazione di essa, rimase in patria ancora ben quindici anni e nel 1317 fornì la sua chiesetta di così ricca dotazione, lasciasse greggie e rozze le pareti della parte più nobile di essa, di quella tribuna che in ogni chiesa del trecento era quasi sempre la prima e spesso la sola dipinta e dove egli aveva fatto porre il suo sepolcro e la sua statua.

Ma, anche astrazion fatta da tali considerazioni, che son pure di gran peso, il solo esame critico più superficiale di questi affreschi avrebbe dovuto mostrare la falsità della comune credenza. Il Cavalcaselle fu crudelmente tradito dalla sua memoria, quando asserì che la *Visita degli apostoli* e il *Seppellimento della Madonna* sono composizioni quasi identiche a quelle eseguite dal Bartoli a Pisa ed a Siena. Chi ha veduto anche una sola volta le storie di Pisa o quelle bellissime di Siena, dove la disposizione dei gruppi è così sapientemente studiata e dove ogni figura ha vita e sentimento a sè, chi ha osservato quelle belle e fiere teste di Taddeo dal naso grifagno, dalle sopracciglia fortemente arcuate e quasi serpeggianti, quelle morbidissime vesti le cui pieghe sono tutto uno studio di verità e di naturalezza, e quegli sfondi, dove con ardire e perizia nuova si raffigurano ora città di cento torri e palagi, ora dorsi di monti l'uno dietro l'altro sorgenti, chi queste storie confronta colle povere storie della nostra tribuna, non potrà non stupire che per tanto tempo e da così autorevoli critici siasi sempre ripetuto il medesimo errore. Neanche la composizione di esse corrisponde, se non per quel tanto che l'identità del soggetto e più ancora la comune derivazione da un archetipo tradizionale portava seco di necessità; anzi direi che, date queste due condizioni, la composizione non potrebbe essere più diversa da quello che è. Basta confrontare un solo istante quelle stesse storie citate a preferenza dal Cavalcaselle, la *Visita degli apostoli* ad

esempio, per restarne subito convinti. Ma poi una enorme distanza intercede fra il magistero artistico del pittore padovano e il magistero di Taddeo tanto vicino ormai al Rinascimento. Le figure dei nostri quadri sono rigide, pesanti, scorrette quanto quelle invece sono disinvolte e ben disegnate, i corpi sono assai lunghi e come fasciati nei panni che paion di piombo fuso, e le teste son piccole e portano parrucca invece di capelli, e

TADDEO DI BARTOLO. — SEPPELLIMENTO DELLA MADONNA.

(Palazzo Comunale di Siena).

nasi piramidali strettamente attaccati alle sopracciglia, e occhi piccoli, ora quasi chiusi, ora aperti con due tagli paralleli, e le più volte anche affetti di strabismo. Nulla c'è di senese in tutto questo. Chi ha dipinto i nostri affreschi è evidentemente un fiacco scolare di Giotto: *ein schwacher Nachfolger* ecc., come assai giustamente dice, solo fra tanti, il *Cicerone*[1]. Anche attraverso le scorrezioni e i difetti derivanti dalla

[1] Tomo II, 3, pag. 602.

imperizia dell' esecutore, anche sotto i deturpamenti prodotti dagli inverecondi ristauri, si scorgono chiaramente, nelle pieghe delle vesti, negli atteggiamenti e nella espressione delle figure, nella generale composizione dei quadri, i caratteri di scuola giottesca. Dirò anzi di più, lo scolare non sa perdere di vista un solo istante il maestro. Le figure, che egli dipinge, non le crea di sua fantasia, non si fida neanche solo della memoria, ma le ricopia tali e quali dalle figure che sono dipinte a pochi passi da lui sulle pareti della nave. Così, per esempio, gli apostoli che portano il corpo della Vergine nella scena dei *Funerali* sono presi di netto, lineamenti, acconciatura e colori dei vestiti, dagli apostoli dell' *Ultima Cena*. Talchè, osservando quanta differenza corra tra la debolezza della esecuzione e una certa varietà e bontà della composizione, io sarei propenso a credere che Giotto stesso fornisse il primo pensiero anche di questi dipinti e che poi, chiamato a dipingere altrove, forse, come diremo, ad Assisi, e costretto ad abbandonar quindi il lavoro, già compiuto nella sua parte principale, affidasse il carico di essi a qualche scolare di sua fiducia che conducesse a fine l' opera del maestro. E ciò tanto più sembra naturale, quando si pensi che per la stretta relazione che lega le storie della tribuna a quelle della nave e per il mirabile concetto organico con che Giotto imaginò tutta la decorazione della cappella, male avrebbe egli potuto esimersi dal provvedere sin da principio nel suo pensiero ad una parte tanto nobile e tanto importante dell' edificio.

Chi sia stato l'alunno da Giotto prescelto, pur troppo la triste condizione dei dipinti non ci permette di dire con sicurezza. A Taddeo Gaddi, il cui nome fu fatto da taluno, non è il caso di pensare, quantunque questa attribuzione non apparisca, almeno per il carattere generale delle opere, tanto irragionevole quanto l'altra che testè abbiamo discussa. Ma anche non accettando come opera del Gaddi le celebri pitture del Cappellone degli Spagnuoli e accontentandoci del confronto col non meno celebre *Cenacolo* e con l'*Adorazione dei Pastori* in S. Croce, la cui paternità appare sicura, ne ricaviamo elementi a sufficienza per dire che il Gaddi non ha dipinto all'Arena. Le figure sue, pur essendo un po' lunghe e alquanto scorrette nel disegno e avendo la fronte depressa e gli occhi assai chiusi, hanno assai più vita e più

espressione e più dignità nell'aspetto e son condotte con assai più finezza e leggerezza delle nostre. Nè fra le une e le altre v'è neppure la minima somiglianza di fisionomia. Un altro allievo di Giotto invece, la cui fama, pur essendo minore di quella del Gaddi, è tuttavia raccomandata a parecchie opere di discreto valore, mi pare possa credersi con assai maggior probabilità autore di questi dipinti della tribuna. Questo allievo è Bernardo Daddi. Già nel trittico, che trovasi esposto nel corridoio degli Uffizi e che porta la data del 1324, noi vediamo un pennello grosso e pesante, come quello che abbiamo osservato nei nostri affreschi. Pur gli altri caratteri concordano, specialmente il taglio degli occhi e le barbe e i capelli che sembran posticci e fatti di stoppa. Anche nel tabernacolino, minutamente lavorato e quasi miniato, che è al Bigallo e che ha la data del 1333, ricorrono figure di vescovi imparrucchite, che rassomigliano molto ai vescovi dipinti su questo pilastro, ma l'enorme differenza delle misure e la diversità della tecnica a tempera da quella a fresco non ci permettono di fare dei confronti sicuri. Invece una somiglianza evidente e quasi palpabile esiste con le storie di S. Lorenzo e di S. Stefano in S. Croce. Nella scena in cui S. Stefano è tratto dinanzi ai suoi giudici, le figure dei sacerdoti sembran quasi ricopiate da alcune figure degli apostoli che sono in questi *Funerali della Vergine,* tanto son somiglianti, e ricopiata sembra dalla figura del Cristo, che nel quadro della *Morte* riceve l'anima di Maria, la figura del Cristo che dal cielo benedice S. Stefano. Ma più che le simiglianze di aspetto ne seduce la concordanza di tutti gli altri caratteri, che abbiamo notato e che qui si riscontrano appuntino. Sola diversità nell'architettura degli edifici di sfondo, costantemente archiacuta a S. Croce, romanza invece all'Arena. Ma si noti che all'Arena il Daddi avrebbe mosso i primi suoi passi, si noti che un non breve periodo d'anni decorre fra l'una opera e l'altra, si noti infine che nelle opere stesse di Giotto troviamo più tardi il medesimo mutamento dovuto al trionfare del nuovo stile architettonico sopra lo stile vecchio ormai decaduto. Che se ancora a taluno sembrasse troppo grossolana fattura quella dei dipinti padovani di fronte alla fattura di altre opere del Daddi, come ad esempio dell'affresco di *Porta S. Giorgio* a Firenze,

non dimentichi il grave danno qui prodotto dai restauri. Una sola testa, tutta sbiadita, rimase incolume, quella di S. Tommaso, ed in essa la mano dell'esecutore, pur rivelandosi sempre un po' rigida e pesante,

BERNARDO DADDI. — MARTIRIO DI S. STEFANO.
(Chiesa di S. Croce in Firenze).

ci si palesa tuttavia ben meno trascurata di quanto apparisce in tutto il resto e ci lascia capire che, se veramente Giotto affidò a questo suo allievo il grave compito di continuar l'opera sua, non si ingannò così gravemente come a primo aspetto si potrebbe supporre [1].

[1] È intieramente ignota l'epoca della nascita del Daddi, che nel 1320 si immatricolava all'arte dei medici e speziali di Firenze e che nell'agosto 1348 era già morto. Nulla dunque ci impedisce di credere che nel 1305 o poco dopo egli dipingesse questa tribuna; ma il lavoro potrebbe essergli stato affidato anche più tardi, anzi che da Giotto, dallo Scrovegni stesso. Per notizie intorno al Daddi veggasi CAVALCASELLE e CROWE, op. cit., II, pag. 429 e segg., e I. B. SUPINO, *Arte pisana*, Firenze, 1904, pag. 279 e segg.

Di gran lunga più belle e più fini e meglio conservate sono invece le due Madonne che un terzo artista dipinse più tardi nelle due prime nicchie, subito dopo i pilastri che dividono la tribuna dall'abside. La purezza di quei lineamenti, la grazia dell'atteggiamento, la dolcezza e l'ispirazione dello sguardo, specialmente nella Madonna di destra, sono degni di ogni lode più alta. Esse sono attribuite a Giusto de' Menabuoi, e il confronto col tipo della Vergine, da lui dipinto più volte nel suo Battistero, non può che confermarci nella universale credenza. Queste due Madonne provano che Giusto, come già è stato detto da altri, ritrae più della grazia e della dolcezza senese che della forza giottesca.

III.

L'OPERA DI GIOTTO. — PARTIZIONE DECORATIVA DELLE PARETI E DELLA VOLTA. — LE DUE COMPOSIZIONI DELLE PARETI DI SFONDO. — LA DEDICAZIONE DEL MODELLINO DELLA CHIESA. — SCELTA E DISTRIBUZIONE DEI SOGGETTI NEI RIQUADRI. — I MEDAGLIONI. — I CHIAROSCURI ALLEGORICI. — IL CROCEFISSO. — CONSIDERAZIONI SULL'ORDINAMENTO GENERALE DELL'OPERA.

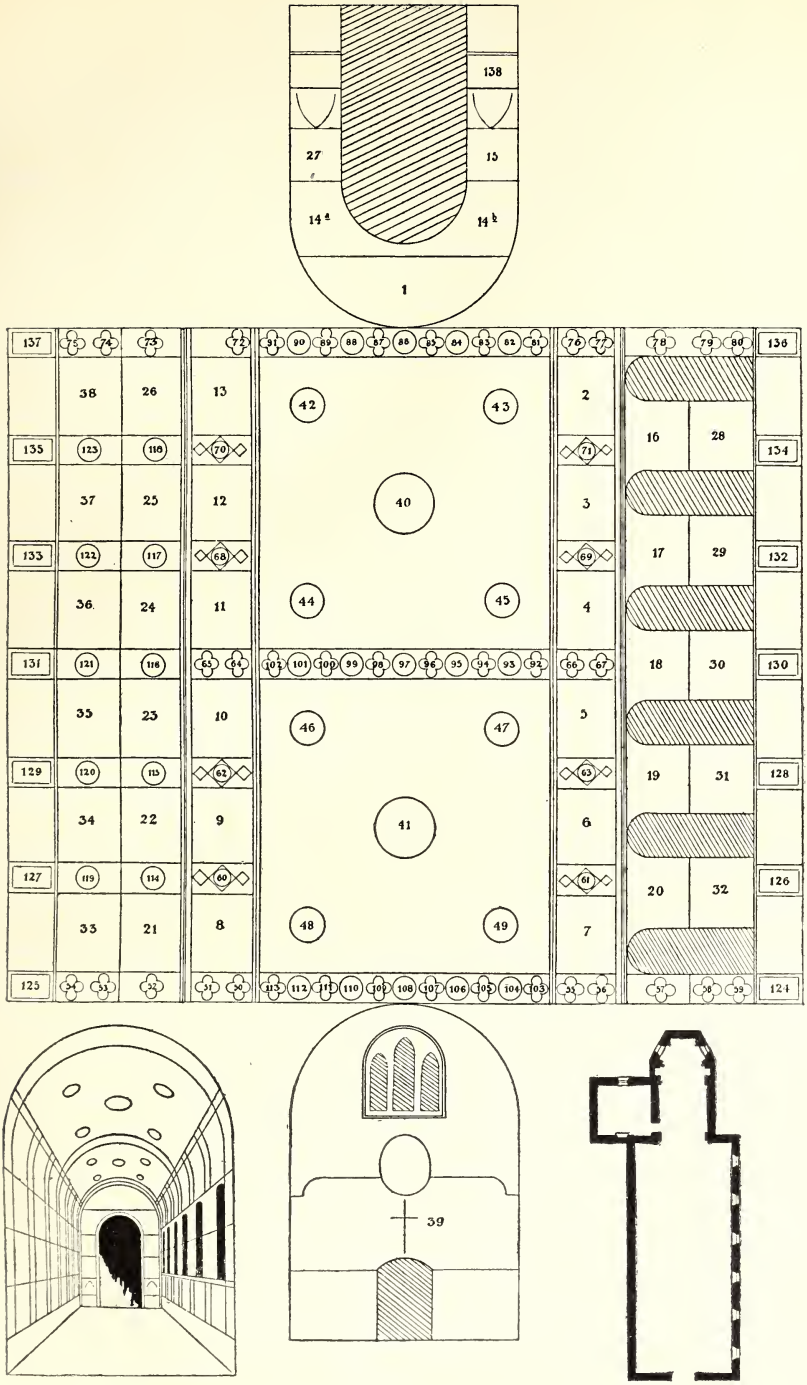
MA ogni bellezza d'altre fatture, ogni ammirazione per la valentia d'altri artisti illanguidiscono e scompaiono, in questa chiesetta, dinanzi al fascino che emana dalla sublime opera giottesca, animante tutt'intorno di luce e di vita le pareti della nave e saliente su dal pavimento al sommo della volta. Al solo entrare dalla soglia il visitatore sente l'anima sua improvvisamente come tutta presa e occupata da un'unica complessiva visione, sente che qui non avrà da studiare l'una o l'altra opera d'arte, l'uno o l'altro dipinto, ma una sola, una grande opera, espressione di un solo e grande pensiero, che si è venuto svolgendo di frase in frase, di concetto in concetto su quelle pareti fino agli angoli più oscuri; sente, assai prima di capire, che ogni parte ivi risponde ad un tutto e che egli non potrà mai rendersi ragione della potenza artistica di Giotto, se questo tutto non afferri e non definisca. Divisione e distribuzione del campo dipinto, scelta e disposizione dei soggetti, hanno in tale organismo una parte importantissima, direi quasi la parte principale; talchè, senza lo studio di esse, ogni altro studio particolare riuscirebbe imperfetto. Cerchiamo dunque di farci di tutto ciò una ben chiara idea, prima di scendere all'esame dei caratteri artistici dell'opera.

❦ ❦ ❦

Le piante prospettiche, fino ad ora adottate per la illustrazione della cappella Scrovegni, ci parve male rispondessero allo scopo, come quelle che non lasciavano vedere se non i soli riquadri delle pareti; onde che noi abbiamo pensato di disegnare una nuova pianta, che rendesse fino ai più minuti particolari la distribuzione di tutti i dipinti per piccoli che siano. In questa pianta le pareti sono aperte lungo gli spigoli e distese orizzontalmente, e la decorazione di esse e della volta è veduta come per trasparenza. Ad essa ed ai numeri che in essa sono indicati ci riferiremo costantemente nella nostra illustrazione; mentre dalle vedute prospettiche, che qui pure presentiamo, il lettore potrà farsi per ora un sufficiente concetto dell'insieme.

Come si può dunque vedere, la parete, nella quale si apre la porta d'ingresso, è coperta da una sola grandiosa composizione, il *Giudizio universale,* distribuita, ma non divisa, in tre zone. Tre zone pure, ma di differente altezza di queste, a causa dell'incurvarsi della volta, e divise da una cornicetta a finto musaico, ricorrono tutto lungo le pareti laterali e sulla parete di sfondo ai lati del grande arco che mette alla tribuna. Soltanto che in quest'ultima parete le due zone superiori sono alquanto più basse, mentre il semicerchio, che è formato dalla volta e che loro sovrasta, è anch'esso adorno di una ricca composizione, raffigurante l'*Eterno Padre adorato dagli angeli.* Invece nei due riquadri della zona inferiore di questa stessa parete non vediamo rappresentate delle storie, ma bizzarramente ritratto un interno di stanza a volta archiacuta, nel cui sfondo si finge una stretta bifora e dal cui soffitto pende una grande lanterna di ferro a più lucernine. Diciamo subito che di questa allegoria, l'unica introdotta da Giotto con forma così astratta in questo suo ciclo pittorico, ci sfugge il significato. Il Cavalcaselle e il Crowe [1], i soli che ne parlino, credono spiegarla col dire che la luce guida alla virtù e preserva dal vizio; ma, tranne la luce

[1] *Storia* cit., I, pag. 469.



LA NUOVA PIANTA DELLA CAPPELLA SCROVEGNI.

della lampada, io non veggo altro nel dipinto che s'accordi con tale significato.

Delle grandi pareti laterali, quella di sinistra si offriva piena e liscia al pittore, quella di destra invece era interrotta dalle sei lunghe e strette finestre ad arco rotondo, di cui parlammo e le quali imponevano da sè la partizione dei riquadri. Onde che l'ordinamento generale della decorazione, che si svolge intiero sulla parete di sinistra e sulla volta, invece sulla parete di destra si arresta al sommo di quegli archi, per riprendere poi, come diremo, al di sotto del piano delle finestre. E l'ordinamento è il seguente: le pareti sono divise in due grandi campi da tre fascie perpendicolari formate di capricciosi e varii ornati policromi e di medaglioni contenenti delle mezze figure; queste tre fascie salgono dal terreno fino alla sommità della parete di sinistra, girano attraverso la volta del soffitto e scendono, lungo la parete di destra, la prima e la terza fino al pavimento, la mediana solo fino alle finestre. Sulle pareti i medaglioni sono alternati agli ornati [1], nella volta invece i medaglioni sono alternati con altri medaglioni di forma diversa, questi e quelli inclusi da ornati. I due grandi campi del soffitto che così ne risultano, tinti di vivissimo ultramarino e sparsi di stelle, includono ciascuno cinque altri medaglioni rotondi, dei quali uno più grande nel centro e quattro più piccoli verso gli angoli. Invece i due campi di ciascuna parete sono divisi a lor volta ciascuno in altri tre campi minori da fascie simili alle sopra dette, ma alquanto più semplici, come quelle che sono formate soltanto da ornati policromi e da un medaglione per ciascuna delle tre zone di storie. Ma queste fascie e questa partizione, ripetiamo, si arrestano all'altezza delle finestre sulla parete di destra. Ivi i cinque campi, che intercedono fra l'una e l'altra finestra, non hanno nè potevano avere, per la ristrettezza loro, nessuna divisione verticale, ma soltanto quella orizzontale delle due zone corrispondenti alle zone della parete di fronte. Finalmente lungo tutte due le pareti, al di sotto della prima zona, abbiamo un altissimo zoccolo, degno della grande decorazione di tutto l'edificio. Questo zoccolo, fatto di riquadri di finto marmo e limitato in alto da

[1] Solo la fascia mediana ha, nella zona inferiore di destra, un medaglione invece di due.

una graziosa cornicetta, è diviso anch'esso dalle stesse fascie che dividono le altre zone; ma in questo tratto le fascie non hanno nè ornati policromi nè medaglioni, bensì delle figure intiere a chiaroscuro che ne occupano tutto il campo; sette figure dunque per ciascuna parete. Soltanto l'ultima fascia a sinistra rimaneva interrotta dalla porta, di cui abbiamo parlato, e quindi il pittore fu costretto a ridurre della metà l'ultimo riquadro di finto marmo e a far cadere l'ultimo chiaroscuro sotto l'ultimo dipinto anzi che sotto l'ultima fascia.

Riassumendo, ne risultano quindi: sulla parete della porta d'ingresso una sola composizione in tre gruppi, sulla parete a sinistra dieciotto composizioni, sulla parete di sfondo quattro (di cui una divisa in due parti) oltre i due interni di stanza di cui dicemmo, sulla parete di destra sedici, inoltre settantaquattro medaglioni lungo le fascie, dieci nei campi della volta e quattordici chiaroscuri; complessivamente, nella navata, ben centotrentasette partizioni. L'altezza di ciascuna zona sulle pareti laterali, compresa una cornicetta, è di m. 2,30, l'altezza dello zoccolo invece è di m. 3,11, mentre la perpendicolare, che dal sommo della volta scende al pavimento, misura m. 12,80; la larghezza delle fascie è di m. 0,94.

Ora un semplice sguardo a questa suddivisione del campo e a questa distribuzione dei vari quadri basterebbe a convincerci, se pur ancora ve ne fosse il bisogno, che Giotto non fu l'architetto della cappella. Quando il Selvatico e il Cavalcaselle, seguiti dagli altri, affermarono che la forma architettonica della fabbrica e la decorazione pittorica sono in perfetto accordo tra loro, si lasciarono sedurre da una frase fatta. Nulla invece di più evidente del disaccordo fra l'una e l'altra cosa, e dello sforzo fatto da Giotto per adattare la decorazione all'architettura. Anzitutto la disposizione delle sette fascie perpendicolari non corrisponde in nessun modo alla collocazione delle sei finestre, talchè ne abbiamo la bruttura che non solo nessuna delle fascie della zona superiore cade sopra le finestre, ma eziandio che, tranne la fascia mediana, la quale cade nel mezzo del riquadro sottoposto, tutte le altre cadono in modo asimmetrico e diverso. Nè questo è il guaio maggiore. Abbiamo già detto come quella porta secondaria che dal palazzo Scrovegni metteva nella cappella turbasse la distri-

buzione dei chiaroscuri allegorici; — quando in epoca più tarda quella porta fu murata, si fece ciò che Giotto avrebbe fatto se essa non fosse mai esistita, cioè si coperse con un finto riquadro marmoreo l'ultima figura e si ricopiò questa al suo proprio luogo sotto l'ultima fascia [1]. L'irriverente manomissione dell'opera giottesca prova quanto stonasse all'occhio quell'improvviso rattrappirsi della decorazione inferiore, impedita di svolgersi liberamente. Ma il più grave difetto sta nelle proporzioni stesse dell'edificio. Giotto per farvi stare non a disagio il suo ciclo pittorico dovette alzarsi assai più in su che l'architetto non avesse pensato, e dipinse buon tratto della zona superiore non più sulla superficie piana della parete ma sulla superficie curva della volta. Ne venne che le cinque catene, le quali legano la volta, caddero entro il campo dipinto e anche queste, per la diversità del numero loro col numero delle fascie, tutte asimmetricamente e diversamente, talchè fu necessaria a Giotto non poca industria a far sì che non cadessero nei riquadri delle storie ma almeno nei medaglioni, pur non avendo potuto evitare che in detti medaglioni taluna catena non sfiori la testa di qualche santo. E si avrà dunque il coraggio di ripetere ancora che architettura e decorazione uscirono a un solo parto dal medesimo cervello?

❦ ❦ ❦

Vediamo ora la distribuzione delle storie in questo grande campo così studiatamente e saggiamente diviso.

Il soggetto, che Giotto prendeva a trattare, era il più vasto forse e certo il più alto che la religione gli offrisse: la vita di Maria e nella vita di Maria la vita di Cristo, tutta la storia dunque, la sublime storia della Redenzione. Giotto lo rese ancora, come vedremo, più alto e più vasto con la potenza del suo genio, facendo di questa storia teologica la storia naturalistica e filosofica dell'anima umana dal dolore e dal sacrificio riscattata e resa perfetta.

[1] Nei recenti giudiziosi restauri fu scoperto l'affresco originale, per fortuna, ben conservato; ma si lasciò a suo posto, appunto per la imprescindibile necessità di simmetria, anche la copia.

Due composizioni, poste l'una dirimpetto all'altra, sembrano a prima vista indipendenti da tutto il ciclo narrativo pittorico che si svolge sulle pareti: esse sono l'*Eterno Padre in trono*[1] sopra l'arco della tribuna e il *Giudizio universale* sopra la porta d'ingresso. Siede l'Eterno regalmente vestito su splendido trono a musaico tenendo nella sinistra lo scettro ed alzando la destra a benedire; ai lati si aggruppano vestiti di lunghe tuniche bianche gli angeli, dei quali alcuni son già fermi, altri s'accostano con leggerissimo volo; due, fra tutti più eccelsi, stanno soli ai lati del trono in atto di adorazione. Quanto semplice, e pur viva e solenne questa composizione, altrettanto è complessa e numerosa e varia la composizione del *Giudizio universale*. Essa si divide, come abbiamo detto, orizzontalmente in tre parti; in alto, ai lati della grande trifora aperta nella parete, vediamo il cielo profondo, del quale due angeli aprono le porte ferrate, mentre, con bizzarro motivo, svolgono i lembi estremi di una grande cartella arrotolata, su cui a destra è effigiato il sole e a sinistra la luna; nel mezzo, subito sotto la trifora, siede, entro l'elisse dell'iride e cinto da una gloria di cherubini, il Salvatore, ai cui fianchi stanno pure, seduti in semicerchio, gli apostoli, e dietro a questi schierata con armi, trombe e bandiere tutta la milizia celeste; in basso, tra il Salvatore e l'arco della porta, la croce sorretta da due angeli e a destra di questa la Vergine e gli eletti, a sinistra in un fiume di fuoco, che scende dai piedi del Redentore, le bolgie infernali coi reprobi e coi demoni. Lungo l'orlo estremo altri morti stan risorgendo dal sepolcro, mentre ai piedi della croce lo Scrovegni e l'architetto fra Giovanni degli Eremitani presentano a tre figure muliebri il modellino della chiesa.

Del concetto, che ha guidato Giotto nella creazione di questo suo *Giudizio universale,* e dei modi, con cui il suo concetto egli ha espresso, diremo più tardi. Non possiamo però tacere ora delle tre donne, che ricevono dalle mani del donatore e dell'architetto il modello della cap-

[1] Il Cavalcaselle e il Crowe (*Storia* cit., I, pag. 468), dicono che questa figura rappresenta il Salvatore. Ma, pur non essendo figura di vecchio, essa è però di uomo assai maturo d'anni ed ha fisionomia affatto diversa da quella che Giotto dà al Salvatore. Inoltre questi è già rappresentato nella gloria celeste del *Giudizio,* nè si capirebbe questa ripetizione. Si noti qui che questa figura del Padre Eterno serve a mascherare l'imposta di una finestra, dalla quale si dà lume alle soffitte; altro evidente ripiego con cui Giotto rimediò ad un difetto della architettura.

pellina. Quest' ultimo gruppo è, come ben si capisce, un fuor d'opera. Esso non fa parte del *Giudizio* se non indirettamente, in quanto lo Scrovegni colla offerta di questa chiesa intendeva far opera tanto meritoria che gli cattivasse nel terribile giorno la grazia celeste; in realtà poi il gruppo rappresenta la dedicazione della chiesa. Ma la dedicazione a chi? Chi sono queste tre donne che ricevono il modello di una chiesa, la quale porta il nome della Vergine? Gli storici e gli illustratori della cappella si sono ben guardati dall' affrontare tale questione; anzi il Cavalcaselle ed il Crowe hanno scambiato le donne per giovani santi, ma che santi fossero e perchè lì fossero questi santi non si chiesero o almeno non dissero. Che siano invece tre donne non c' è dubbio: il volto, l' acconciatura del capo, le vesti ne fanno fede sicura; che queste donne siano tre sante o tre figure parificate alle sante è provato dall' aureola, di cui il loro capo è recinto. Ora osservo che l' età loro non è eguale, ma graduata; più giovane, quasi adolescente, è la donna di destra, più adulta fra tutte quella di mezzo che il dono riceve. Osservo inoltre che, mentre le due donne meno giovani portano sul capo, oltre l' aureola, una corona d' oro gemmata, la terza ne è priva, e che delle due coronate più ricca e più alta corona ha la figura di mezzo. Questa poi ha il capo e le spalle coperte da un velo, che scende di sotto la corona. Finalmente si nota che la figura di destra è, dalla cintola in su, tutta vestita di bianco, mentre dal di sotto del modellino esce un po' di gonna paonazza, — che la figura di mezzo, pur vestita di bianco, ha una sopravveste scarlatta, — che finalmente la figura di sinistra ha sull' abito bianco un mantello verde. Bianco, rosso e verde son dunque i colori che distinguono le tre figure; se si pensa che è proprio la figura di mezzo, quella rosso-vestita, che riceve il modello della chiesa intitolata a S. Maria della Carità, possiamo facilmente credere che queste tre figure rappresentino le tre Virtù teologali. La Carità è posta nel mezzo ed ha più nobile corona, non solo perchè ad essa è dedicata la chiesa, ma anche perchè teologicamente essa è la più eccelsa delle tre virtù, quella che le altre suppone e comprende.

Pur tuttavia non mi nascondo che obiezioni non mancano a tal modo di interpretare! Si potrebbe chiedere, per esempio, come mai

tre figure allegoriche possono avere attorno al capo il nimbo, che è solo attributo degli angeli e dei santi. Ma a ciò facilmente si ribatterebbe che Giotto stesso in Assisi, per non dir d'altri, non solo diede a virtù assai meno grandi di queste il nimbo dorato, ma le chiamò esplicitamente: *Sancta Castitas, Sancta Munditia, Sancta Fortitudo.* Vero è bensì che il nimbo è colà alquanto diverso da quello che è dato ai celesti, giacchè ha forma esagonale invece che rotonda. Ma ciascun oppositore potrebbe osservare ancora che Giotto queste tre figure aveva già in altra parte della cappella stessa ritratte, nello zoccolo della parete di destra, e tutte senza nimbo nè corona, e che in ogni modo questo duplicato diventerebbe superfluo. Facile però sarebbe la risposta ricordando che la ripetizione di una medesima figura in parti diverse di un medesimo dipinto era cosa assai comune; che del resto questo gruppo è, come dicemmo, un fuor d'opera e sta a sè intieramente; e che infine, mentre le Virtù dipinte nello zoccolo sono espressioni simboliche di concetti astratti e morali, qui esse sono figurazione corporea di enti teologici e, per così dire, concreti, e quindi necessariamente diverso doveva essere il modo della loro rappresentazione. Ma una cosa assai più importante a tal proposito aggiungerò. La figura di mezzo non è veramente la Carità, o meglio non è soltanto la Carità; essa è *S. Maria della Carità.* Anche un rapido confronto colla figura della Vergine, dipinta nella stessa parete poco più sopra di questa, ce ne convince: identico è il volto, identica la corona, identica la veste rossa, identica perfino nei più minuti particolari la fascia ricamata che le traversa il petto; manca il velo sul capo, ma questo velo troviamo invece identico nell'altra prosopopea della Vergine, in quella che sta nel medaglione del soffitto, come identica è anche in essa la corona. S. Maria della Carità era infatti la vera patrona della chiesa e non ad altri che a lei poteva essere offerto il modellino. Evidentemente da questo attributo della Carità nacque in Giotto l'idea di effigiare ai lati di essa anche le altre due virtù. Sono queste due figure astratte o per avventura non si incarnano anch'esse in altre due figure di sante, di cui o l'una o l'altra virtù sia attributo particolare, così come Lucia, a mo' d'esempio, soleva raffigurare la grazia illuminante e Lia la vita attiva e Rachele la vita contemplativa? Il dubbio è lecito, ma la

risposta è forse impossibile, chè nelle allegorie filosofico-teologiche dei pittori come degli scrittori del '300 non tutto è dato a noi moderni, dallo spirito e dalla cultura di quei tempi tanto discosti, saper spiegare. Le stesse allegorie giottesche in Assisi ne sono una prova.

❦ ❦ ❦

Ma se i due maggiori affreschi sulle due pareti di sfondo sono come il prologo e l' epilogo del grande poema, il poema stesso si svolge di episodio in episodio nei riquadri lungo le zone delle pareti e in quelli ai lati dell' arco della tribuna. Così la serie comincia dal primo riquadro in alto (n. 2) sulla parete di destra verso l' altare e viene girando lungo la zona superiore fino alla porta e sulla parete di sinistra dalla porta verso l' altare; passa al doppio riquadro (n. 14 *a* e *b*) che circonda l' arco, e da questo scende, come per un gradino, al riquadro sottostante sulla destra dell' arco stesso (n. 15), per riprendere poi il giro nello stesso ordine di prima lungo la zona mediana delle due pareti fino al riquadro pur mediano di sinistra dell' arco (n. 27); da ultimo salta alla zona inferiore della parete di destra e move in giro per la terza volta fino all' ultimo riquadro della parete di sinistra (n. 38). Ne abbiamo una specie di catena formata di 37 anelli e girata tre volte a foggia di spirale attorno a se stessa.

Questa catena però, pur non interrompendosi mai, riesce, per la disposizione sua stessa, divisa in tanti tratti quanti sono i gruppi di storie per ciascuna zona su ciascuna parete. Ed è qui che l' ordinamento dato da Giotto all' opera sua ci appare più che mai mirabile. La scelta e la distribuzione delle storie in ognuno di questi gruppi non sono affatto casuali o imposte dalla necessità, come a primo aspetto si potrebbe credere, ma sono veramente volute dal pittore, il quale fece sì che ciascun gruppo stesse a sè e formasse come un capitolo o un canto ben completo e ben definito dell' intero poema, narrando una azione particolare che è parte bensì dell' azione generale ma che ha pure principio e fine in se stessa. Nei sei riquadri della zona superiore di destra (nn. 2-7) si svolgono tutti i fatti che prece-

dettero la nascita di Maria e cioè la *Cacciata di Gioachino dal tempio* a causa della sterilità del suo talamo, il *Rifugiarsi di Gioachino presso i pastori,* la duplice *Apparizione dell'angelo ad Anna ed a Gioachino,* la *Visione in sogno di Gioachino* e il suo *Incontro con Anna* alla porta di Gerusalemme. Nel gruppo seguente (nn. 8-13), cioè nei riquadri della zona superiore di sinistra, è narrata invece la

L'ANNUNCIAZIONE.

vita di Maria nel periodo che precedette la Annunciazione: la *Nascita,* la *Presentazione al tempio,* l'*Offerta delle verghe,* le *Preghiere degli aspiranti alla sua mano,* lo *Sposalizio,* il suo *Ingresso nella casa maritale.* Stanno a parte, nei riquadri di fianco all'arco (nn. 14 *a, b* e 15), l'*Annunciazione* e la *Visitazione,* quanto a dire i due fatti che precorrono, nella vita di Maria, la nascita del figliuolo. Nei cinque riquadri della zona mediana di destra (nn. 16-20) troviamo il racconto della infanzia di Cristo, dalla sua *Nascita* e dalla *Adorazione dei magi* alla *Presentazione,* alla *Fuga in Egitto,* al *Massacro degli innocenti.* A questo periodo dell' infanzia fa riscontro nella zona di fronte (nn. 21-26)

il periodo della adolescenza e della virilità colle varie azioni da Cristo in esso compiute: la *Disputa coi dottori,* il ricevimento del *Battesimo,* il *Miracolo di Canaan,* la *Risurrezione di Lazzaro,* l'*Entrata trionfale in Gerusalemme,* la *Cacciata dei profanatori dal tempio.* Segue sola nel riquadro in basso alla sinistra dell'arco (n. 27), come episodio necessario al racconto ma come azione non compiuta dal protagonista, la *Consegna del prezzo del tradimento a Giuda Iscariote.* Quindi sulla parete di destra (nn. 28-32) il periodo della Passione colla *Cena,* colla *Lavanda dei piedi,* colla *Cattura,* colla *Adduzione a Caifa,* colla *Derisione;* e da ultimo sulla parete di sinistra (nn. 33-38) la grande catastrofe del poema, cioè l'*Andata al Calvario,* la *Crocifissione,* la *Deposizione,* la *Resurrezione,* l'*Ascensione,* la *Discesa dello Spirito Santo.* Nè basta ancora, chè, se più attentamente osserviamo, tosto ci accorgiamo che questi gruppi parziali si uniscono a lor volta a due a due per modo che il poema stesso ne risulta diviso in tre grandi parti, ciascuna delle quali è contenuta esattamente da una delle tre zone ed ha il suo prologo particolare nella parete di sfondo. Così, lungo tutta la zona superiore, abbiamo la nascita e lo sposalizio di Maria, a cui nello sfondo è prologo il prologo dell'intiero poema, cioè la Gloria dell'Eterno Padre, dalla cui giusta e misericordiosa volontà ebbe effetto il miracolo dell'umana redenzione; lungo tutta la zona mediana la vita di Cristo prima della Passione, a cui nello sfondo forma prologo par-

CONSEGNA DEL PREZZO DEL TRADIMENTO A GIUDA ISCARIOTE.

ticolare la scena dell'Annunciazione che tal vita precedette; lungo tutta la zona inferiore la Passione e la Resurrezione, a cui è truce prologo il tradimento di Giuda. L'intiero poema si chiude con la grandiosa scena che sulla parete della porta abbraccia dall'alto in basso tutte le tre zone e che mostra le conseguenze eterne che dal miracoloso avvenimento deriveranno: la premiazione dei buoni, la punizione dei cattivi, il *Giudizio universale*. Nella tribuna poi, come epilogo storico non strettamente necessario al poema, che colla Discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, quanto a dire colla costituzione della Chiesa, ha completamente raggiunta l'intenzione del suo significato sacro e morale, segue il racconto degli ultimi fatti della Vita della Vergine, quali li abbiamo descritti.

❦ ❦ ❦

Ma non s'arresta a ciò il sapiente organismo dell'opera giottesca. Quanto abbiamo veduto sinora sono le linee principali del disegno; dobbiamo adesso brevemente esaminare le parti accessorie, quelle che, a tutta prima, sembrano superflue e che invece strettamente si rannodano all'intelaiatura generale del poema e di cui talune hanno in questo funzione importantissima. Tali sono i medaglioni e i chiaroscuri.

Cominciamo dai medaglioni. Dicemmo già che i due campi azzurri e stellati del soffitto, che rimangono interclusi dalle tre fascie principali, contengono ciascuno cinque medaglioni: uno più grande nel mezzo, quattro agli angoli. Nei due centrali sono raffigurati, quasi in distinta prosopopea, i due protagonisti: Cristo e Maria. — Cristo, mentre leva la destra a benedire, colla sinistra regge il sacro libro della sua storia e della sua legge, quel libro appunto che fornirà l'argomento a tutto il racconto; Maria col velo e colla corona, quale già l'abbiamo veduta, sulle braccia solleva e presenta il Bambino. Attorno ad essi stanno coloro che il grande miracolo, preannunziando, narrarono. Sulle quattro figure infatti, che circondano Maria, non possiamo avere nessun dubbio; dai frammenti di versetti latini scritti sulla cartella, che ognun d'essi con una mano sostiene, facilmente ci è dato

riconoscere che essi sono dei profeti. Quello primo, a destra di chi entra, sul cui rotolo si legge: *Daniel. Ipse est enim deus vivens et* [aet]*ernus in saecula et regnum eius non dissipabitur et potesta*[s] *eius....* è, come dice subito il nome stesso, Daniele [1]. Il suo compagno di sinistra, che regge la scritta: *Ecce virgo co*[ncipiet] *et pariet filium et vocabitur no*[men]...., è Isaia [2]. Dei due più lontani quello di destra è Baruch e dice: *Hic est deus noster et non e*[stimabitur] *alius* [3]; quello di sinistra Malachia col motto: *Et statim veniet ad....* [4] Non così invece si possono identificare tutte le altre quattro figure, che circondano il Cristo. Una sola di esse regge un libro scritto in caratteri fantastici, che sembra vogliano imitare gli arabici, le altre non hanno cartella o libro di sorta, e tutte quattro, a differenza delle altre quattro che tengono lo sguardo fisso innanzi a sè o inclinato in basso, guardano in su, alzando, quasi tutte, le mani con aria inspirata ed estatica. Che siano però anche questi personaggi dei profeti non c'è dubbio, poichè il primo d'essi a destra, vestito di una pelle d'agnello e recante in mano un lungo bastone sormontato dalla croce, facilmente si riconosce per S. Giovanni Battista. Esso ha la barba nera e folta sul mento, assai più rada alle guancie, e i capelli ricciuti, divisi a sommo il capo e spioventi lunghi sulle spalle, come appunto lo ritroviamo nella scena del Battesimo. Delle altre tre figure nulla invece ci è dato sapere tranne la condizione loro generale.

ELIA SUL CARRO DI FUOCO.

Ugual cosa dobbiamo dire di tutti gli altri busti di santi, che occupano la maggior parte dei medaglioni inclusi nelle fascie delle pareti e del soffitto e che sono ben sessantaquattro, cioè dal n. 50 al n. 113.

---

[1] Cfr. *Prophetia Danielis,* VI, 26.
[2] Cfr. *Prophetia Isaiae,* VII, 14.
[3] Cfr. *Prophetia Baruch,* III, 36.
[4] Cfr. *Prophetia Malachiae,* III, 1.

della nostra pianta. Giotto non appose alcuna scritta a nessuno d'essi, nè gli attributi che a taluno diede sono tali da permetterci di indovinarne il nome; ma tuttavia possiamo essere certi che ciascuna figura doveva rappresentare nella mente del pittore un ben definito personaggio e che la distribuzione di esse non fu fatta a capriccio ma secondo uno studiato ordinamento, oggi a noi ignoto ma allora a lui e forse a' suoi contemporanei facile e chiaro. Difatti ci è dato avvertire di questo ordinamento le traccie. Così nei medaglioni delle fascie del soffitto vediamo costantemente alternata una figura di re con la corona sul capo e lo scettro in mano con una figura priva di ogni attributo regale. Così nei quattro medaglioni mediani delle fascie angolari delle pareti (nn. 52, 57, 73, 78 della nostra pianta) troviamo le sole quattro figure femminili di tutta questa popolazione di santi, e due di esse, contrapposte, hanno sul capo la corona. Così finalmente i due medaglioni inferiori delle stesse fascie angolari (nn. 53, 54, 58, 59, 74, 75, 79, 80), rappresentano i dottori della chiesa, seduti in atto di scrivere o di leggere. Nè certo, attentamente osservando, ci sarebbe difficile riconoscere in questa o in quella figura uno o altro santo della cristianità, ma, poichè non sarebbe prezzo dell'opera il farlo, quando tutti non si potessero identificare per modo da ricavarne il concetto generale dell'ordinamento (il che a priori riteniamo impossibile), a noi basta l'aver mostrato che Giotto ebbe certamente questo concetto e che nulla vi è di capriccioso o di casuale nell' intiera decorazione della cappella.

CREAZIONE DELL'UOMO.

Ma il lettore, tenendo dietro al nostro dire e confrontando le nostre illustrazioni con la pianta che per lui disegnammo, avrà notato che di non tutti i medaglioni inclusi nelle fascie abbiamo testè discorso. Dieci ne omettemmo, quelli che si trovano interclusi fra l'una e l'altra delle storie della zona mediana e della inferiore sulla parete di sinistra. Questi medaglioni infatti non rappresentano dei busti di

santi come tutti gli altri, ma delle piccole azioni tolte dal vecchio o dal nuovo Testamento o forse anche talune semplicemente immaginative. Ma ciò che è più notevole è il fatto che ciascuna di queste azioncelle ha uno stretto vincolo di parallelismo colla grande storia che segue, ora per somiglianza, ora invece per antitesi di contenuto, ora anche soltanto per allusione allegorica. Di questo parallelismo, come ognun sa, assai si dilettarono i teologi del medioevo che, commentando i sacri libri, vollero in ciascun fatto dell'antica Bibbia trovare il corrispondente di un fatto del Vangelo; ma se parecchi dei paralleli qui espressi da Giotto derivano certamente da tali fonti teologico-scolastiche, altri sembrano piuttosto da lui immaginati e creati. Inoltre non devesi dimenticare che tal metodo di illustrazione egli usa soltanto per le storie delle due zone, mediana e inferiore, di destra, quanto a dire per i due gruppi principali di esse storie, quelli che narrano la virilità e la passione del Redentore, volendo così appunto mostrare la maggior loro importanza nell'insieme del racconto e farli quasi eccellere sopra tutti gli altri fatti secondari. Ecco dunque il contenuto di questi medaglioncini:

LA CIRCONCISIONE.

al n. 114: *La Circoncisione di Gesù,* cioè il Battesimo di sangue, che precede il *Battesimo* d'acqua;

al n. 115: *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe,* che precede la conversione dell'acqua in vino nelle *Nozze di Canaan;*

al n. 116: *La Creazione dell'uomo,* che precede la *Resurrezione di Lazzaro;*

al n. 117: *Un vecchio che dà il mantello ai poveri,* che simboleggia le azioni della carità e che precede l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme,* dove la gente si toglie i vestiti per stenderli sulla via percorsa dal Redentore;

al n. 118: *Un angelo che caccia un demonio* (forse la cacciata degli angeli ribelli?), che precede la *Cacciata dei profanatori dal tempio;*

al n. 119: *Gli ebrei che adorano gli idoli,* che precede, come antitesi, la *Crocifissione* del vero Dio;

al n. 120: *Giona inghiottito dalla balena,* che precede la *Deposizione nel sepolcro;*

al n. 121: *Una leonessa che col fiato rianima i lioncini,* azione puramente allegorica, la cui fonte ci sfugge del tutto e che precede la *Risurrezione;*

al n. 122: *Elia rapito sul carro di fuoco,* che precede l'*Ascensione;*

al n. 123: *Mosè che riceve le tavole della legge,* cioè la fondazione della Chiesa antica, che precede la *Discesa dello Spirito Santo,* cioè la fondazione della nuova Chiesa.

❦ ❦ ❦

Fin qui dunque il racconto storico delle origini della Cristianità, narrato in tutti i suoi episodi, presentato in tutti i suoi personaggi principali e secondari, illustrato, ove occorreva, nella sua duplice significazione, completato e, quasi diremmo, arricchito dalla presenza di tutti coloro che per la Cristianità furono grandi. Ma con ciò l'opera del sommo pittore non era compiuta. Mancava ad essa ancora una parte, quella parte che alle menti medievali, educate all'astrazione e al simbolismo, avvezze a risalire sempre dal fatto alla idea, acquistava valore assai sovente più alto dei fatti stessi, la morale allegoria, complemento necessario e importantissimo, talora veste, talora sustrato di ogni racconto di quei tempi o poetico, o prosastico, o pittorico, o sacro, o eroico, o romanzesco che fosse. È la parte questa nella quale ogni artista o di penna o di pennello fa la sua miglior prova per riuscire possibilmente superiore a se stesso, per vincere l'intelligenza altrui con l'altezza dei pensamenti e con la evidenza delle immagini. Così anche Giotto nel basamento delle due pareti principali (nn. 124-137), quasi a indicare che qui si racchiude il fondamento e il sostegno di quanto più sopra è narrato, schiera le Virtù ed i Vizi, che rappresentano l'eterna lotta tra il bene ed il male, da cui il poema cristiano trae

ogni ragione ed ogni significato. Le Virtù stanno a destra di chi entra, dalla parte dove nel *Giudizio* si dispongono i buoni, i Vizi a sinistra, dalla parte dei reprobi. E l'ordine è ordine di antitesi perfetta e di perfetta gradazione: di qui la *Speranza,* di là la *Disperazione,* di qui la *Carità,* di là l'*Invidia,* di qui la *Fede,* di là l'*Infedeltà,* e poi la *Giustizia* e l'*Ingiustizia,* la *Moderazione* e l'*Ira,* la *Fortezza* e l'*Incostanza,* la *Prudenza* e la *Follia*. Come ben si vede dunque, una logica serrata, anzi più serrata che mai, anche in quest'ultima parte, che come sta a sè per il contenuto, così, per distinguersi da tutto il rimanente, è dipinta a chiaroscuro invece che a colori. Dire dell'eccellenza di queste figure allegoriche e mostrare come in esse Giotto abbia raggiunto il culmine di ogni sua facoltà rappresentativa sarà nostro compito nel capitolo seguente; poichè qui ne preme soltanto illustrare la bellezza e la sapienza dell'ordinamento generale.

L' IRA.

Chiave di volta di tale ordinamento, centro al quale convergevano in un unico significato le persone, i fatti, le allegorie dipinte d'ogni intorno, figura su cui prima posava lo sguardo del visitatore e del credente e a cui ultima ritornava dopo aver peregrinato estatico al-

Cristo in Croce

l'ingiro, era il Crocefisso, il mirabile Crocefisso, eretto solo e alto nel fondo dell'abside, aprente le braccia quasi a raccogliere a sè tanta distesa di dolori e di glorie. Onde io non so darmi pace che quel Crocefisso sia stato tolto dall'antico suo luogo ed esposto tra i cristalli di una vetrina in un angolo della sacrestia. Al di sopra dei più degni e legittimi desiderii degli studiosi dovrebbe andare la necessità di non scindere ciò che uscì integro ed unico dalla mente dell'artista; al di sopra dei grandi vantaggi, che può dare l'analisi, dovrebbero stare l'immenso vantaggio e l'immensa compiacenza che reca seco la sintesi. E mancando dal suo posto quel Crocefisso la decorazione della cappella degli Scrovegni riesce monca e quasi scema di significato; al grande poema dipinto da Giotto manca la sua ultima, la sua più alta parola.

Poema più volte chiamammo la decorazione pittorica di questa meravigliosa cappella, e poema essa è veramente: il poema sacro della Redenzione. Esso ha, come abbiamo passo passo veduto, dei poemi medievali la introduzione, la dedica, la citazione delle fonti, la partizione, gli episodi, le considerazioni filosofiche, la chiusa solenne, l'epilogo, il significato allegorico-morale. Nulla vi è adunque di inorganico, di casuale, di superfluo, di vacuo nella possente intelaiatura di questa opera gigantesca. Dalle prime e maggiori linee divisionali, che partirono i campi immacolati delle pareti, ai particolari più minuti, alle figure in apparenza più insignificanti, tutto obbedisce ad un solo concetto rigorosamente definito; ogni parte, o grande o piccola che sia, o importante o secondaria trova il suo posto indicato con esattezza quasi matematica. Di ben poche altre opere pittoriche, di uguali dimensioni o maggiori, credo si possa dire altrettanto. Se qualche cosa ci rimane oscura, la colpa non è del pittore ma della torpidezza nostra; se qualche lacuna osserviamo, la colpa più che del pittore è dell'architetto che non gli ha concesso spazio sufficiente a tutta l'opera. Una sola mancanza potrebbe, al primo momento, sembrarci forse ine-

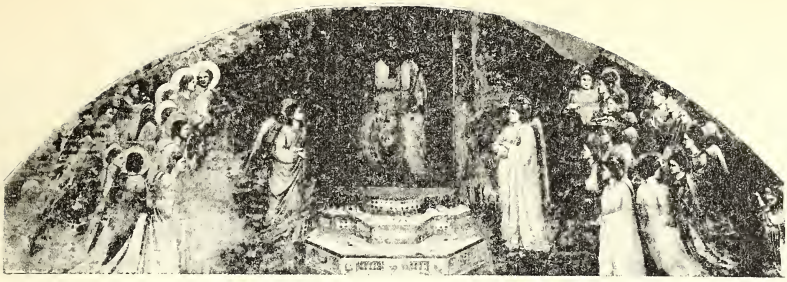
splicabile, quella della figurazione separata dei quattro Evangelisti, motivo, si può dire, obbligatorio della decorazione di ogni chiesa cristiana a Giotto anteriore. Ma egli ebbe altro di mira. Nel grande schema dell'opera, eccelleva sopra ogni parte l'epica magniloquenza della chiusa, il quadro del Giudizio finale. E nel mezzo di quel quadro, secondo la tradizione, doveva troneggiar Cristo, cinto dalla corte regale dei suoi dodici apostoli, seduti su altrettanti troni minori. Rappresentare i quattro Evangelisti isolatamente in disparte, come, ad esempio, nei medaglioni del soffitto, voleva dire o fare un inutile duplicato o mutare intieramente il concetto di questo quadro maggiore. Giotto dunque si accontentò di distinguere gli Evangelisti dagli altri loro compagni, col porre loro in mano o un rotolo di carta o una penna [1]. Così la salda compagine dell'opera non veniva minimamente toccata e dalla sobrietà sua ritraeva anzi forza maggiore.

Vediamo ora come in ciascuna parte di quest'opera Giotto abbia saputo rendere vivo ed intero l'alto concetto che lo inspirava ed infondere nelle creature da lui suscitate il soffio immortale dell'arte.

[1] Difatti, Matteo che è il quart'ultimo alla sinistra del Redentore e Marco che è il secondo alla destra, tengono in mano un rotolo, Luca di fianco a Matteo ha fra le dita la penna, di Giovanni, che è il primo alla destra, nulla sappiamo, perchè la metà inferiore della figura è intieramente cancellata dalla salsedine.

IV.

I PARTICOLARI NELL'OPERA DI GIOTTO. — IL CARATTERE NATURALISTICO DELLE PRINCIPALI COMPOSIZIONI. — LE FIGURE DI CRISTO E DI MARIA. — I TIPI ANGELICI E I TIPI UMANI. — GIUDA. — GLI SFONDI ARCHITETTONICI E GLI SFONDI DI PAESE. — IL « GIUDIZIO UNIVERSALE ». — VIRGILIO. — L'AUTORITRATTO E IL SUPPOSTO RITRATTO DI DANTE. — LA TRASUMANAZIONE DELLE FIGURE. — I « VIZII » E LE « VIRTÙ ». — OSSERVAZIONI SULLA TECNICA GIOTTESCA.



VORREMMO poter qui analizzare ad una ad una tutte le storie e le figure, di che si compone la decorazione della cappella degli Scrovegni, per trasfondere chiaro ed intero nel lettore quel concetto che, nel lungo studio di esse, noi ci siamo venuti formando dello spirito artistico di Giotto in questo peculiare momento della sua vita. E ben certo l' importanza e la bellezza di questi dipinti meriterebbero così lunga e paziente fatica, chè raramente, io credo, in tutta la storia dell'arte noi ci incontriamo in un'opera individuale, la quale sia, quanto questa, il portato supremo e l' interprete degna di una completa e importantissima evoluzione del pensiero comune e della sua aspirazione a nuovi e fulgenti ideali.

Questa evoluzione compiutasi con moto accelerato negli ultimi decenni del duecento e trionfante appunto allora in sul sorgere del trecento, s'era venuta lentamente preparando e maturando nei tentativi ancor rozzi e nelle opere bisantineggianti o classicheggianti della prima metà del secolo XIII. Essa fu evoluzione eminentemente naturalistica, che distolse gli spiriti dalle vecchie formule e dalle paurose incertezze e li ritemprò nello studio diretto, obiettivo, amoroso del reale, sia che questo reale si vestisse dei colori e delle forme delle cose esteriori, sia che sorridesse o gemesse di passione nell' intimo dell' individuo. È sommo prezzo dell' opera dunque vedere come tali nuove e ardite aspirazioni facessero lor prova in questo gigantesco lavoro, che il

pittore appunto imprendeva, quando il genio di Dante aveva già fermato e proclamato canone fondamentale dell'arte l'*intelletto d'amore* e, uscendo dalla valle buia e selvaggia, stava per salire il colle luminoso di ogni bellezza e di ogni sapienza. Ma, poichè troppo lungo sarebbe il voler tutti questi dipinti distintamente vedere ed esaminare, e poichè nella prolissità dell'analisi mal si potrebbe tener sempre d'occhio il fine precipuo delle nostre ricerche, ci accontenteremo di considerar brevemente quelle tra le storie, che più rivelano evidente questo carattere naturalistico dell'arte nuova e che maggior copia di osservazioni offrono al critico ed allo studioso[1].

❦ ❦ ❦

Lasciamo il dipinto n. 1 (*Il Padre eterno adorato dagli angeli*), del quale abbiamo avuto occasione di occuparci già prima.

Il n. 2, *Gioachino allontanato dal tempio,* che è veramente la prima delle storie, ci mostra in forma mirabile quanto il desiderio di riprodurre con evidenza azioni e sentimenti potesse altamente sull'animo dell'artista. Il gruppo del sacerdote e di Gioachino è cosa bellissima. Il sacerdote allontana con violenza Gioachino spingendolo con la sinistra e tirandogli, con la mano destra rovescia, un lembo del mantello; la sua persona leggermente incurvata e alquanto distante da quella di Gioachino mostra lo sforzo che sta facendo. Questi invece ha il corpo inclinato in avanti, come appunto di persona che è spinta a violenza e che malvolentieri cede il terreno; stringendo fra le braccia l'agnellino ancor tenero, che affettuosamente cerca rifugio sul suo petto, volge nell'allontanarsi la faccia verso il sacerdote. In quella faccia chiaramente si leggono confusi il dolore e lo sdegno.

Non meno viva è la scena al n. 3. *Gioachino ritorna fra i pastori,* affranto dal cordoglio, a capo basso, con le mani incrociate sul ventre, movendo lenti i passi e raccogliendo a sè i lembi del mantello. Il suo

[1] Per l'imitazione della natura nei dipinti di Giotto si veda particolarmente quanto dice il Ruskin, op. cit., pag. 22 e segg.

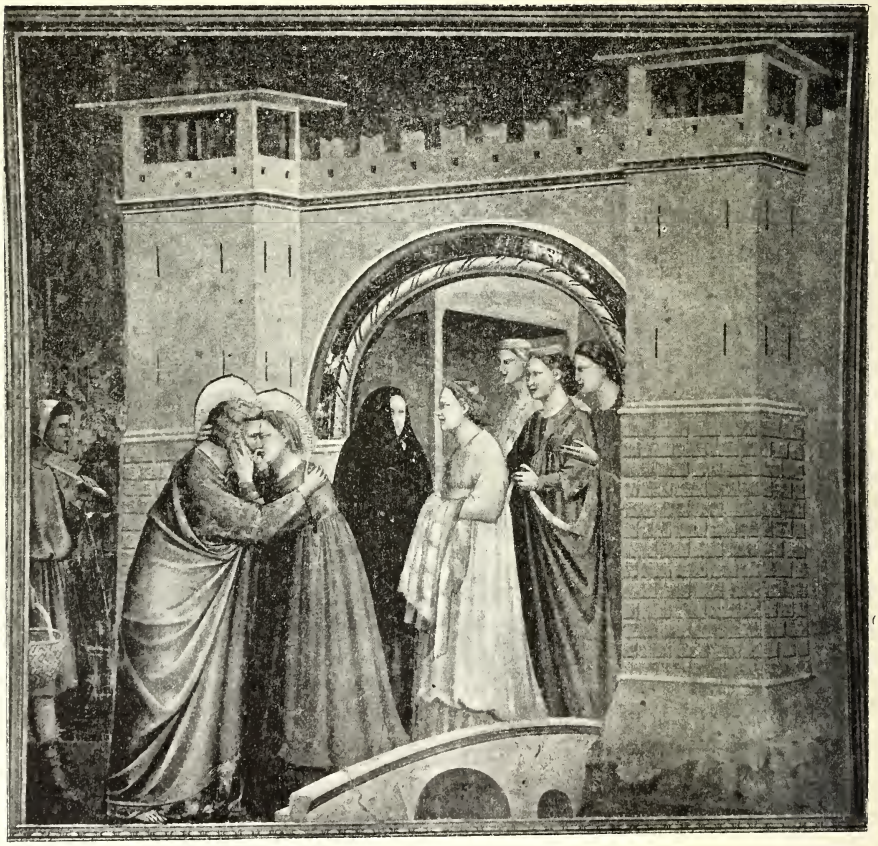
sguardo è chino a terra, nè sembra accorgersi del levriere, elegante e corretta forma d'animale, che gli corre incontro saltando e scodinzolando. I due pastori gli stan dinanzi più attoniti ancora che addolorati dalla notizia, mentre le pecorelle si affollano all'uscio del chiuso. Colto dal vero, ricco e meno coriaceo del consueto è il partito delle pieghe nel manto di Gioachino.

Omettiamo, per brevità, i nn. 4 e 5, cioè la duplice *Apparizione dell'angelo ad Anna e a Gioachino,* composizioni alquanto fredde e stentate, se se ne tolga la figura dell' ancella, che nel primo quadro sta filando e che è cosa graziosissima e piena di naturalezza.

IL SOGNO DI GIOACHINO.

Mirabile invece, una delle più belle fra tutte queste composizioni, è il n. 6, *Il Sogno di Gioachino.* La figura del dormiente, accosciato sull' uscio della capanna, esprime, nella posizione sua, nelle linee del collo e del dorso, nell' atteggiamento del volto e specialmente della bocca, l' abbandono al sonno più profondo. Il disegno è perfetto: il mantello gira e avvolge tutta la persona e si raccoglie sul terreno con pieghe nuove e vere, e sotto il mantello si indovinano chiaramente il girar delle braccia e lo sporgere delle spalle e dei ginocchi. Di una squisita eleganza sono poi le figure dei due giovani servi, dei quali l' uno, coperto il capo di un gran cappello conico si regge, con posa tanto comune nei pastori, al lungo bastone, mentre ambedue guardano estatici all' insù. Meno corretto è l'Angelo, il cui corpo va perdendosi nell' azzurro; la testa è troppo grossa e sentita, e mal si indovina la posizione del braccio sinistro reggente lo scettro gigliato.

Nel n. 7, *Incontro di Anna e Gioachino,* è notevole il gruppo dei due sposi e l'atto affettuosissimo con cui Anna porge il bacio al compagno stringendogli dolcemente il capo fra le mani. C'è in quel gruppo



INCONTRO DI ANNA E DI GIOACHINO.

una intensità di sentimento quasi insuperabile. Le pieghe delle vesti sono invece assai dure e convenzionali; l'insieme della composizione piuttosto povero.

Non troppo diversa dalle forme tradizionali, venute a Giotto dai più lontani miniatori e freschisti, è la *Nascita di Maria;* solo il volto di Anna, mentre essa tende le braccia a ricevere la bimba fasciata, è animato di un nuovo dolcissimo sorriso materno.

Ricca invece, piena di brio e di forza è la composizione al n. 9, *Presentazione di Maria al tempio*. La figura della bimba timida, ma non ritrosa, dal dolce viso ispirato, l'altra figura sollecita, amorosa, reverente della madre che dolcemente la sospinge, quella mansueta del Sacerdote, che tende le mani alla bimba per accoglierla, sono squisitamente sentite ed espresse. Ma ciò che più attira la nostra attenzione ed ammirazione son le teste di quei due spettatori o sacerdoti, che ai piedi del tempio assistono alla presentazione. In quelle due teste, in quella specialmente che si presenta di scorcio volgendosi verso il compagno, Giotto trasfuse una mirabile energia.

Meno interessanti sono i dipinti nn. 10 e 11, *Presentazione delle verghe al tempio* e *Preghiera degli aspiranti alla mano di Maria;* non così invece lo *Sposalizio* seguente, dove i gruppi sono armoniosamente ordinati, e dove la figura del primo degli aspiranti, che schernisce Giuseppe, e quella del secondo sacerdote, che dal fondo guarda corrucciato lo schernitore, sono fortemente e originalmente concepite. Buono assai e studiato è il partito di pieghe del mantello di un altro aspirante; goffe invece alquanto le figure dei protagonisti e delle compagne della Vergine.

Straordinariamente bella anche sotto i guasti prodotti dal tempo, appare la composizione n. 13, *Maria condotta a casa dello sposo*. Precedono i suonatori, dei quali due già son giunti alla casa nuziale e si volgono suonando ad attendere il rimanente del corteo; essi alzano la testa e gonfiano le gote per infondere maggior fiato nello strumento. Il terzo suonatore sta pure per fermarsi e inclina lievemente il capo sul liuto tutto assorto nella musica. Queste tre figure, che cingono sul capo una corona di lauro, sembrano ispirate dal ricordo di qualche bassorilievo romano. Seguono, gravi e pacati, lo sposo ed il compagno, e dietro a questi, sola, Maria, che ha mutato alquanto l'aspetto un po' grossolano di prima in quello di una graziosa fanciulla dai lineamenti minuti e nobili e dallo sguardo assai dolce. A questa danno maggior risalto le figure delle compagne, piacevoli pur esse quasi tutte di aspetto, specialmente se si confrontino con le figure del quadro precedente, ma di forme assai più tondeggianti e più sensuali di Maria. Dal che chiaramente si vede che, quando Giotto meno si

sentiva vincolato dai modelli tradizionali e più direttamente poteva abbandonarsi alla propria ispirazione, riusciva molto più ricco e più alto e più nobile nel comporre.

Così sono invece tradizionali le scene della *Annunciazione* e della *Nascita di Gesù* ai nn. 14, 14bis e 16. Giotto non si allontana in esse

MARIA CONDOTTA A CASA DELLO SPOSO.

dai vecchi modelli; ma se noi confrontiamo queste con le composizioni analoghe dei pittori che lo precedettero, se, per esempio, ricordiamo la *Nascita* che gli allievi di Cimabue dipinsero nella chiesa superiore di Assisi, restiamo colpiti dall'enorme progresso che nell'opera giottesca, pur attraverso le vecchie forme, si rivela. — Le pieghe del manto nell'Angelo annunziante sembrano copiate dalle statue romane della decadenza.

Nell'altra scena che fra queste due intercede, la *Visita di Maria ad Elisabetta* (n. 15), degno di altissima ammirazione è il gruppo delle

La Fuga in Egitto

due sante donne; specialmente lo sguardo e tutta l'espressione del volto e l'atteggiamento della persona di S. Elisabetta, la quale con ansia e con commozione affettuosa e con reverenza ugualmente intensa

ADORAZIONE DEI MAGI.

scruta nel volto di Maria, quasi a leggervi la lieta novella, sono eccellente creazione di un genio.

Solenne, ordinata, dalle masse giustamente equilibrate e ben legate fra loro è l'*Adorazione dei Magi* al n. 17. Benchè anch'essa non si allontani molto dal tradizionale, ha tale freschezza di ispirazione, specialmente nelle teste dei Magi e in quella del servo custode del ca-

mello, che preannuncia di lontano le analoghe composizioni del Fabrianese.

Delle scene della *Presentazione al tempio* (n. 18), della *Fuga in Egitto* (n. 19), del *Massacro degli innocenti* (n. 20) e della *Disputa*

MASSACRO DEGLI INNOCENTI.

fra i dottori (n. 21) dovremo intrattenerci in modo particolare più tardi. Ci basti ora osservare come nel *Massacro* sia evidente lo sforzo di raggiungere un *pathos,* a cui fino allora in tale soggetto non si era se non lontanamente pensato. A ciò si serve il pittore del con-

La Resurrezione di Lazzaro

trasto tra le figure tozze e truci dei sicari e quelle pietose delle madri. Non diremo con ciò che l'intento sia perfettamente ottenuto, anzi vedremo che più tardi Giotto stesso ebbe molto a correggere e a perfezionare questa sua composizione qui alquanto duretta.

Anche nel *Battesimo* (n. 22) giustamente notano il Cavalcaselle ed il Crowe[1] che la composizione è sempre tradizionale, ma che nelle forme, specialmente nel nudo di Gesù, si riscontra un qualche progresso.

Bella nelle *Nozze di Cana* (n. 23) è la figura della giovine fantesca che sta dinanzi a Gesù attendendo gli ordini che dovranno compiere il miracolo; bellissima l'altra, forse non priva di intento scherzoso, di quel grasso e corto individuo, che, invano trattenuto da un servo, è testè entrato dall'uscio e rivolto allo sposo, quasi in atto di porgere un brindisi, sta tracannando un colmo bicchiere. Si noti la distribuzione dei convitati: agli sposi sono dati i due posti d'onore, allo sposo fra Cristo e S. Giuseppe, alla sposa fra la madre e Maria.

Ma l'attenzione nostra è attratta ben tosto dalla scena seguente, dalla *Resurrezione di Lazzaro*. Nulla di più nuovo e di più bello per composizione, per equilibrio, per intensità e verità di espressioni, per varietà di pose e di movimenti, per ardimento di contrasti di questo dipinto. Anzitutto la composizione è affatto diversa dalle altre. Mentre nelle altre storie il protagonista o i protagonisti sono collocati soli nel mezzo, e i personaggi secondari e le masse sono disposti verso le due estremità del quadro, onde quelli nell'isolamento loro acquistano di importanza, e il quadro tutto, per il largo trasparire dello sfondo intorno ai protagonisti, ne è come alleggerito (metodo questo assai naturale e comune), qui invece i due personaggi principali, Cristo e Lazzaro, sono posti l'uno di fronte all'altro, più presso agli orli del quadro; dietro a ciascuno d'essi non stanno che poche persone, mentre fra loro intercedono, proprio nel mezzo del dipinto, la gran massa degli spettatori e, prostese ai piedi di Gesù, le due sorelle del morto. Con tale felice ed ardita innovazione Giotto ottenne due altissimi effetti: l'uno di contrapporre in una tragica antitesi, giustamente di-

[1] A risparmio di citazioni, avverto che qui e altrove mi riferisco sempre alla diligente analisi di questi dipinti data dal Cavalcaselle e Crowe a pag. 471 e segg., vol. I della loro *Storia* cit.

stanziandoli tra loro e costringendo l'occhio ad esaminarli separatamente, Cristo e Lazzaro, cioè la Vita e la Morte; l'altro di imporre subito alla mente del riguardante, presentandogli prima di ogni altra cosa la folla stupefatta e quasi atterrita, la grandezza del miracolo. Il primo effetto si accresce per il mirabile contrasto tra la figura del Redentore dalla posa solenne, dallo sguardo animato, dalle vesti vivamente colorate, sulle cui labbra sembrano aleggiar le eterne parole: *Ego sum Resurrectio et Vita* [1], con la terrea, rigida, cadaverica figura di Lazzaro, che è di un sorprendente realismo. Il secondo effetto si ottiene per i vari espressivi atteggiamenti della folla e specialmente per la figura di quel primo spettatore, da cui invano tentiamo di staccare lo sguardo, tanto essa è piena di verità e di forza, tanto in essa perfettamente si leggono l'attenzione e la meraviglia. Compiono questa scena le macchiette dei due garzoni, che trasportano la pietra del monumento e dei quali quello sul dinanzi prova che Giotto non si atterriva per nessuna difficoltà di linea o di scorcio, per quanto non sempre le cognizioni prospettiche lo soccorressero a sufficienza. Rigide invece e di effetto dannoso sono le due figure procombenti di Marta e di Maria.

Di gran lunga meno perfette e meno efficaci sono le scene seguenti, nn. 25 e 26, dell'*Entrata in Gerusalemme* e della *Cacciata dei profanatori dal tempio*. Nella prima il tentativo naturalistico, rappresentato dai due bimbi, che arrampicati sugli olivi ne staccano dei ramoscelli, e dalle persone, che si spogliano delle vestimenta per stenderle sulla via, tentativo del resto non nuovo ma anch'esso tradizionale, è reso frustraneo dalle difficoltà tecniche a Giotto insormontabili, per le quali i due bimbi non sono che due uomini piccini e le vesti sembrano più di cuoio che di panno, tanto ne son rigide le pieghe.

Su *Giuda che riceve il prezzo del tradimento* (n. 27) ritorneremo più tardi.

La *Cena* (n. 28) non è certamente il più felice di tutti questi dipinti giotteschi. Le figure degli apostoli sono collocate intorno alla tavola rigidamente allineate e prive di ogni moto e di ogni espressione. Solo la testa di Giovanni, che si china sul petto di Gesù, commuove per

[1] *Evang. sec. Johannem*, XI, 25.

La Lavanda dei piedi

la profondità e la dolcezza della malinconia che ne spira. Accrescono poi la sgradita impressione di questo quadro alcune circostanze particolari dovute in parte ai danni del tempo. Il pittore diede a Gesù l'aureola d'oro, agli apostoli invece, per distinguerli e porli in minor grado del Maestro, l'aureola d'argento. Ma poichè quattro degli apostoli volgono la schiena a chi guarda e poichè Giotto immaginò l'aureola come cosa translucida, che raggiasse tutto attorno del capo senza impedire la vista del capo stesso, egli la dipinse o, per dir meglio, la rilevò (poichè le aureole sono di stucco e sopravanzano dalla parete) solo perifericamente intorno al capo ed al viso. Ne venne che queste aureole d'argento, annerite completamente dal tempo, sembrano dei pesanti e opachi dischi posti davanti la faccia dei quattro apostoli e tali da impedir loro ogni vista. Onde se ne ha un effetto quasi ridevole. Anche il pilastrino di destra, che sostiene il tetto della stanza, fu dipinto dopo compiuta la testa dell'apostolo, che gli sta dietro, e quindi sopra la testa stessa; ma per non avere i nuovi colori ben aderito ai colori di prima, quelli col tempo scomparvero e la testa dell'apostolo sembra oggi uscire dinanzi del pilastro. Questo quadro però assai ci interessa, perchè in esso troviamo per la prima volta schierati tutti gli apostoli e fissato dunque per ciascuno d'essi quel tipo, che sarà poi negli altri quadri fedelmente ripetuto non solo da Giotto, ma anche dal suo scolare che dipinse, come dicemmo, la tribuna, e ripetuto non solo nei lineamenti e nella barba e nei capelli, ma nel colore e nella acconciatura stessa delle vesti.

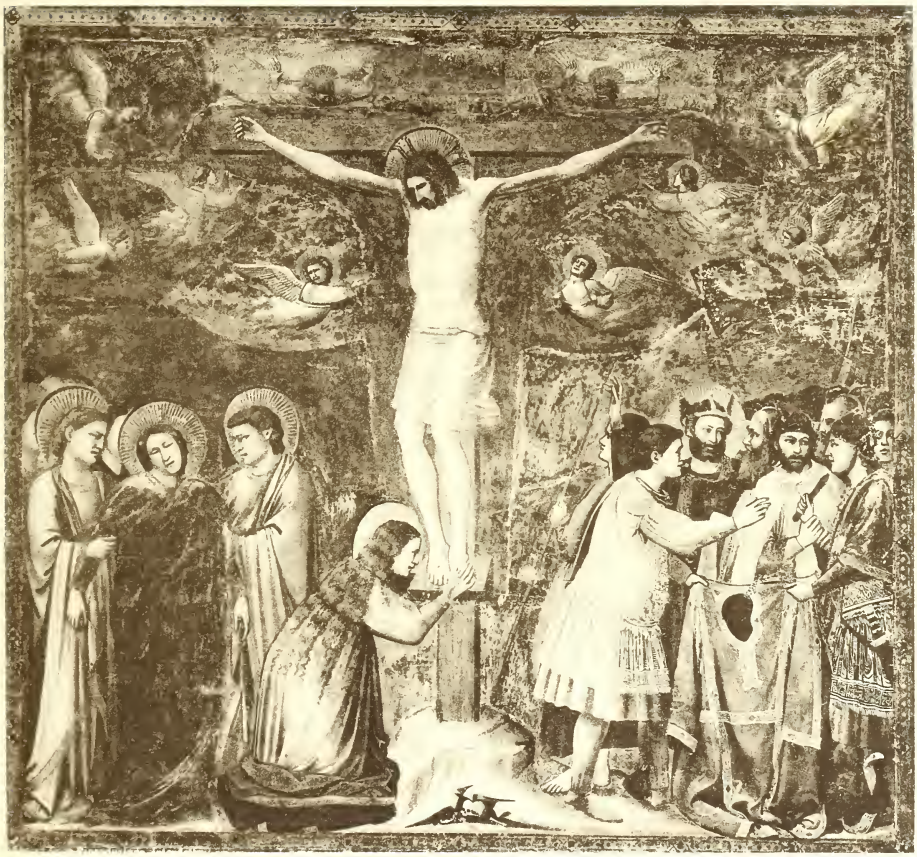
Nella *Lavanda dei piedi* (n. 29) abbiamo una composizione pure di assai poco rilievo; ma la figura di quell'apostolo dai lunghissimi capelli ricciuti e dalla lunghissima barba che, seduto in un angolo e sovrapposto l'un piede all'altro ginocchio, si sta slacciando i calzari, merita ogni attenzione. La testa è di un verismo potente, e le difficoltà assai gravi del disegno, derivanti dall'ardua posizione della persona, furono assai felicemente superate.

La *Cattura di Cristo,* pur non essendo un quadro intieramente riuscito, è uno dei più importanti, oltrechè per alcuni pregi intrinseci, anche perchè mostra chiara l'aspirazione del pittore a mèta più alta. Giotto volle qui rappresentarci una vera zuffa, una mischia tra i di-

scepoli di Cristo e gli sgherri. Nello sfondo del quadro, verso il mezzo, vediamo accozzarsi una folla di teste, nella quale si mescolano gli elmi dei soldati e le aureole, ora annerite, degli apostoli, e sopra questa folla brandirsi e agitarsi in tutte le direzioni bastoni e fiaccole e lancie

CATTURA DI CRISTO.

levate in alto da mani ignote. Un' altra mano di ignoto sta per calare un colpo di bastone sul capo di Gesù. Intanto da destra sopravvengono altri armati numerosi con fiaccole e lancie; li guida un magistrato dal lucco fiorentino, che accenna con la mano a Gesù ordinandone la cattura. Questa bella figura del magistrato, dalla mossa originale e spigliata e dalla energica testa, sta sul davanti del quadro, mentre, pure sul da-



La Crocifissione

vanti, dall'altra parte, vediamo Pietro che, lanciandosi, taglia con un coltello a Malco l'orecchio, mentre tenta impedirgli ciò un individuo, coperto di cappuccio, che ci si presenta di schiena, ma che ci ricorda una assai simile figura del *Massacro degli innocenti*. Nel mezzo è il gruppo di Cristo e di Giuda: Giuda ha gettate le braccia al collo al Maestro e lo sta per baciare, il Maestro gli figge sereni, ma profondi, ma terribili nella loro serenità, gli occhi nel volto. Della dipendenza di questo dipinto dalla analoga composizione che si ammira nella chiesa superiore di Assisi, diremo verso la fine di questo nostro studio; osserviamo tuttavia subito che il quadro giottesco eccelle immensamente per varietà e per verità sopra di quello. Non mancano tuttavia anche nel nostro dei gravi difetti; alcune delle figure sono imperfettamente disegnate, di talune non intendiamo bene l'azione, l'episodio di S. Pietro e di Malco non è ancora del tutto scioltamente trattato, l'idea di far servire come sfondo alle figure di Gesù e di Giuda quella folla tumultuosa non fu, o almeno non appare oggi, per l'annerimento delle aureole e per lo sbiadimento dei colori, troppo felice. Ma basterebbe anche, senza tante altre bellezze, che pur non mancano in questo quadro, l'accostamento di quelle due teste di Gesù e di Giuda per farne un capolavoro. Nulla di più profondamente tragico di quel bacio infame, di quel volto di Cristo posto a contatto col ceffo belluino del traditore.

Sorpassiamo, per rapidità, sulle composizioni, non prive pur esse di pregi, del *Cristo dinanzi a Caifa* e della *Flagellazione*. È notevole nella seconda di queste il felice tentativo di rendere nella figura di Pilato il tipo romano, ricopiandolo e per le linee del volto e per l'acconciatura delle vesti da qualche scultura dell'antichità.

Poco felice e quasi intieramente arcaica è la *Andata al Calvario* (n. 33), oggi anche assai danneggiata dall'umidità.

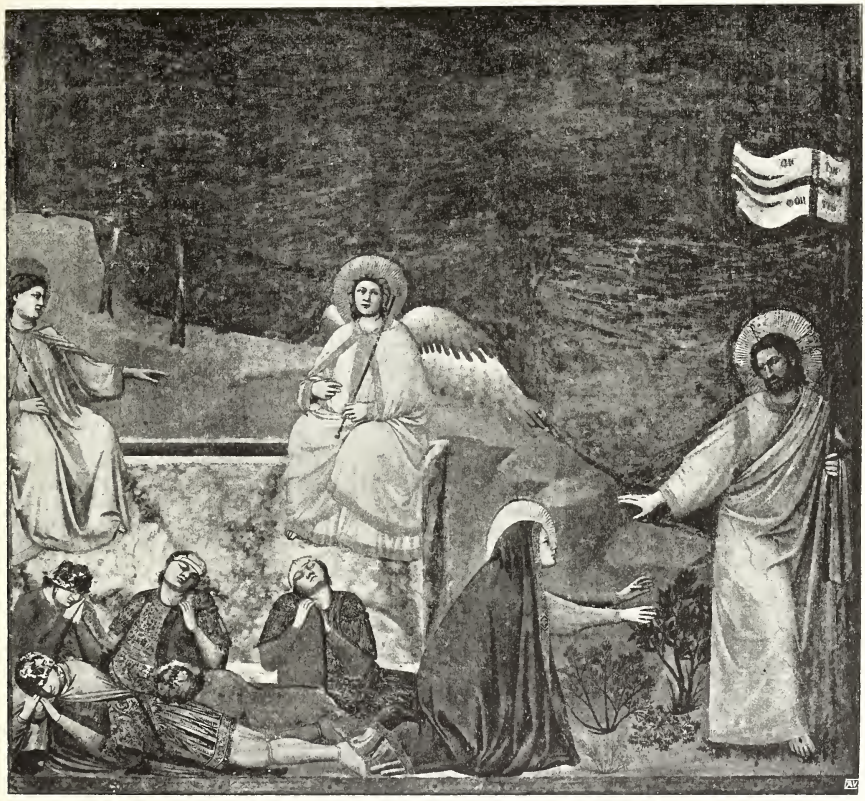
La scena della *Crocifissione*, pur non essendo il più perfetto di questi dipinti, sarebbe da sola sufficiente a mostrare quali giganteschi passi l'arte facesse con Giotto. Basta confrontare, come giustamente consigliano il Cavalcaselle ed il Crowe, questa con le Crocifissioni dipinte dai pittori a Giotto precedenti per avvertire tosto l'enorme differenza. Della figura del Cristo diremo fra poco; osserviamo intanto che se il gruppo delle donne e di S. Giovanni è ancora in piccola parte mal

destro e difettosa è la figura della Maddalena, bellissimo per varietà di teste e di atteggiamenti, per vivacità di espressioni, per armonia di linee, per eleganza di tipi è l'altro gruppo, a sinistra, quello dei soldati che si dividono le vestimenta.

Ma fermiamoci finalmente sul sommo capolavoro giottesco, sul *Compianto di Cristo* al n. 35. Dal Selvatico al Cavalcaselle tutti gli illustratori della Cappella Scrovegni hanno esaurito le più entusiastiche lodi e le più acute osservazioni di critica ammirativa per questo dipinto, onde a noi, venuti ultimi, non volendo inutilmente ripetere ciò che dissero gli altri, assai poco rimane da soggiungere. Non descriveremo il quadro, non diremo della sapiente, equilibrata disposizione dei gruppi, del convergere di tutte le linee verso un unico punto, verso la testa del Cristo morto, della varietà degli atteggiamenti nelle figure, della cura diligente e dello studio appassionato e paziente che si mostrano nei più minuti particolari. Giotto, dipingendo questo quadro, sapeva di erigere alla propria fama il più grande monumento. Osserveremo invece che Giotto, con vera potenza di genio, ha trovato qui infinite espressioni di dolore, l'una dall'altra diversa e tutte ugualmente profonde e sincere. Dall'accoramento muto di quell'apostolo, che dall'angolo del quadro guarda la scena straziante, alle lacrime, tanto più dolorose sul volto di un vecchio, del suo compagno, alla disperazione e alle grida di Giovanni, allo spasimo che torce la bocca di Maddalena e che sembra uscirne in un rantolo, all'accasciamento che incurva le spalle ed il capo di quelle donne, di cui non vediamo la faccia, l'armonia eterna del dolore umano risuona in tutti i toni. Ma su tante lagrime o mute o gementi od urlanti, sulla desolazione stessa con cui dall'alto rispondono pur in mille guise i celesti o squarciandosi i panni, o strappandosi i capelli, o coprendosi gli occhi, o torcendo la persona, su tante espressioni diverse di dolore, un dolore di gran lunga sovrasta, un dolore che non ha lacrime, che non ha grida, che non ha contorsioni, che non ha moto quasi di muscoli, il dolore di quella madre che ha tolto sulle ginocchia il capo esanime del figlio e accostando volto a volto, quasi labbro a labbro, sembra voler cogliere ancora un soffio da quella bocca, un raggio di luce in quegli occhi, sembra voler trasfondere tutta la propria vita in quel corpo privo di vita. Anche

Compianto di Cristo Morto

lo schema di questa composizione, come a suo luogo diremo, ripete fedelmente lo schema del *Compianto* che è nella chiesa superiore d'Assisi, anche l'atto di Maria, chinata sul figlio, è preso di lì; ma la vita dell'anima, che manca o è deficiente ad Assisi (pur senza tener conto della immensamente inferiore perizia della forma), qui trionfa in tutta la sua



LA RESURREZIONE.

potenza. Certo mai Giotto, neanche nell'età più progredita dell'arte sua, ha scritto una pagina così sublime di dolore; assai rare volte forse (nè sia bestemmia la nostra) in tutta l'arte pittorica italiana il sentimento lirico ha trovato così alta e così perfetta espressione.

Con questo sforzo felice la perizia del pittore, anzichè esaurita, sembra essersi affinata. Le tre ultime composizioni che seguono, pur

restando a questa assai inferiori, superano di molto, anche per tecnica perizia, tutte le precedenti. Nella *Resurrezione* (n. 36), oltre i tentativi di scorcio, tutt'altro che imperfetti, delle teste dei soldati, oltre la verità delle pose dei soldati stessi, oltre la semplice armonia dell'insieme, ne colpiscono di ammirazione la figura ansiosa di Maddalena, che

ASCENSIONE.

protende ardente le braccia verso il Cristo, e la nobile bellissima figura di questo che, pur dolcemente guardandola, le accenna di non toccarlo.

Nella *Ascensione* (n. 37) il tema propostosi da Giotto era, per quei tempi, assai arduo. Egli voleva far vedere il movimento ascensionale del corpo di Cristo e quello di tutte le anime beate che erano venute ad accoglierlo. Non possiamo certo dire che il problema sia stato ri-

solto in modo perfetto; siamo ancora ben lontani dalla leggerezza e dalla verisimiglianza con cui i pittori del cinquecento tratteranno il medesimo soggetto; tuttavia le difficoltà sono da Giotto arditamente affrontate e in parte anche felicemente superate. Un po' monotona è la parte inferiore della composizione: bella la testa di Maria invecchiata dagli anni e dai dolori, ma pur sempre nobile e serena; impressione invece non del tutto piacevole ne dà quella di Cristo.

La *Discesa dello Spirito Santo* (n. 38) riproduce, press'a poco, la composizione stessa dell'*Ultima cena,* a cui sta appunto di fronte; anche gli atteggiamenti di molti degli apostoli si corrispondono simmetricamente dall'una all'altra. Ma questo raffronto serve assai bene a farci vedere il non piccolo progresso compiuto dall'artista nel corso del suo lavoro. Nella *Discesa* le teste sono assai più corrette, più espressive, più nobili, più sentite che nella *Cena* e l'insieme della composizione riesce di gran lunga più piacente.

❦ ❦ ❦

Esaurito così questo rapido esame delle principali di queste storie, prima di passare a quello delle altre parti della decorazione, proviamoci di cogliere e di riassumere brevemente alcuni dei caratteri generali che in esse storie ricorrono costantemente e che meglio possono giovarci a fissare, per dir così, la impronta artistica dell'opera. E prima vediamo i tipi da Giotto creati e adottati per i suoi personaggi. Venti volte ricompare nelle storie la figura di Cristo; la quale poi è ripetuta altre tre volte, dalla mano di Giotto nella stessa cappella: una nel Crocefisso dell'abside dipinto sopra tavola, una nel medaglione del soffitto, la terza nel centro del *Giudizio universale.* Per quattro volte però, dalla *Nascita* alla *Fuga in Egitto,* Cristo non è che un bambino fasciato, necessariamente privo di ogni espressione e di fisonomia propria, e nella *Disputa,* a cui interviene giovanetto, esso mostrerebbe già dei tratti personali, che sarebbero certo interessanti, se i guasti profondi di quell'affresco non ci impedissero di studiarli. Nel *Battesimo* invece, dove egli è ormai uomo adulto, troviamo fissato quel tipo che si manterrà immutabile in quasi

tutte le storie. A differenza delle altre teste dei personaggi giotteschi, che tendono alquanto alla forma quadrata, quella di Cristo ha forma di un ovale un po' lungo, che si appuntisce di molto nel mento. La cervice è perfettamente rotonda, alquanto scarsa e ben delineata per l'aderenza dei capelli che scendono lungo la nuca, gli occhi sono lunghi, il naso sottile e diritto, le guancie smunte, rada e leggiera la barba, come appare nel tipo tradizionale di Cristo conservato dalla Veronica. L'espressione è un po' estatica, ma fredda e impassibile, invariabilmente ripetuta in ogni scena diversa; persino nella *Cacciata dei profanatori dal tempio* non si avverte una linea di corruccio su quella fronte o un lampo d'ira in quegli occhi. Solo nella *Cattura* e nella *Risurrezione* una intensità di vita maggiore ne anima lo sguardo, ma non un muscolo della faccia si muove; Giotto ha concepito il suo Cristo come una di quelle figure ieratiche dell'Oriente, insensibili ed immote.

Questo tipo, dicemmo, ricorre in quasi tutte le storie. Nella *Derisione* invece lo troviamo improvvisamente mutato: la faccia si allarga, la cervice si schiaccia, il naso pure si schiaccia, il mento si squadra; ma la modificazione non è voluta dal pittore, bensì conseguente al suo desiderio di rappresentare la testa inclinata sul petto e quindi veduta di scorcio. Lo scorcio, per imperizia dell'artista, non è riuscito ed invece si sono alterati i tratti fisionomici del personaggio. Questi invece, non ostante lo scorcio, si conservano nell'affresco della *Crocifissione,* come pure nel Crocefisso dell'abside dipinto sopra tavola. Le teste di questi due Crocifissi mirabilmente si corrispondono e corrispondono, come giustamente notò il Cavalcaselle, al tipo da Giotto sempre riprodotto nelle sue *Crocifissioni.* La testa pende in avanti e alquanto verso destra, i capelli, come conseguenza della posizione del capo, scendono ad ombreggiare le guancie, il naso è, per l'inerzia del suo peso stesso, fatto alquanto più prominente; l'insieme del volto dà un'impressione vivamente realistica di squallore e di morte. Nella *Risurrezione* invece, Cristo, pur conservando i soliti tratti, ha acquistato in dignità ed in bellezza, quasi figura ormai sovrumana; questa figura si ripete identica nel *Giudizio Universale.* Ma nella prosopopea della vôlta, la testa è nuovamente alquanto schiacciata e massiccia; ed anche ciò è forse dovuto alle difficoltà della rappresentazione orizzontale.

Se il tipo di Cristo, tranne una o due eccezioni non in tutto dipendenti da volontà deliberata del pittore, si mantiene immutato, quello di Maria invece si viene modificando quasi di quadro in quadro, col progredire della vita di lei. La bambinetta della *Nascita* si muta man mano nella fanciulla della *Presentazione,* nella giovinetta dello *Sposalizio,* nella giovane fiorente della *Annunciazione,* nella matrona dignitosa delle *Nozze di Cana,* nella donna, più per lo strazio che per gli anni invecchiata, del *Compianto* e già flacida e rugosa dell'*Ascensione.* I tratti fondamentali però rimangono fissi; la testa è un po' grossa, la fronte spaziosa, la mandibola potente, il collo robusto, un insieme più di forza che di grazia, quasi reazione alle forme convenzionali dell'arte bisantina da Cimabue ingentilite e soffuse di dolcezza e di mestizia. Quella trasumanazione del tipo invece, che per Cristo abbiamo notato avverarsi nella *Risurrezione* e che si manifesta nella più ideale bellezza del volto, per Maria avviene, necessariamente, solo nel *Giudizio,* dove la testa ha tratti di somma soavità e purezza e il corpo maestoso è regalmente atteggiato e drappeggiato. Al contrario nel medaglione del soffitto si nota il medesimo sgradevole mutamento, e certo per la medesima ragione, che abbiamo là notato nella figura di Cristo; il volto si arrotonda, la testa si schiaccia, gli occhi si spalancano, ogni idealità sparisce per lasciare il posto ad una bellezza fredda e grossolana.

❦ ❦ ❦

Questo tipo di forza fisica e morale, con che Giotto raffigura la Vergine, è in gran parte il tipo fondamentale di tutte le sue figure, così delle umane come delle angeliche. Già una vera distinzione tra queste e quelle non si può dire che ci sia; gli angeli non differiscono dagli altri personaggi se non nell'aspetto invariabilmente giovanile, nell'uniformità della fisonomia sempre identicamente ripetuta e nelle vesti bianche, di che son coperti la persona. Anche in essi troviamo la massiccia intelaiatura del corpo, la poderosa impostatura del collo, la mandibola forte, la fronte prominente, la cervice un po' grossa di tutte le altre figure; l'*Angelo annunziante* sembra quasi fratello gemello della

Vergine annunziata. Però negli angeli, come nelle figure femminili, il volto, se veduto di prospetto, ha forma più ovale che nelle figure virili, le quali si distinguono appunto per un aspetto più rettangolare della faccia, prodotto dallo sfuggire dei capelli sulle tempie e dallo sporgere delle apofisi mascellari.

Tra figura poi e figura d'uomo si può dire che quasi ogni differenza stia nelle accidentalità materiali, anzichè nei tratti fisionomici, che dovrebbero essere particolari a ciascuna; S. Pietro, S. Paolo, S. Giovanni si riconoscono di quadro in quadro per l'età e per il colore e per l'acconciatura dei capelli e della barba, più che per altro. Solo in taluni personaggi Giotto, pur non rinunciando alla maniera, che gli era propria, di concepire la figura umana, si è alquanto distaccato dal tipo comune e sembra abbia avuto presente qualche modello reale ed abbia quindi tentato il ritratto; tali sarebbero, ad esempio, quei due sacerdoti o quei due spettatori, che da un angolo assistono alla *Presentazione di Maria* e che sono veramente due tra le più belle e più vive figure di tutte queste storie. Questo fatto si avvera più di frequente, come tra breve vedremo, nel *Giudizio Universale*.

❦ ❦ ❦

Un tipo tuttavia Giotto ha creato, di maniera sì, ma affatto diverso da tutti gli altri, tipo di meravigliosa intuizione, che sembra suggerito dalla esperienza scientifica della moderna criminologia: Giuda Iscariote. Già per i pittori precedenti Giuda rappresentava, diremo così, l'ideale della bruttezza, ma essi non pensavano la bruttezza esteriore se non come specchio materiale della bruttezza dell'anima; Giotto invece dà a questa bruttezza i veri caratteri anatomici e fisiologici del delinquente per eccellenza. Nel quadro dove *Giuda riceve il prezzo del tradimento* (n. 27) e in quello della *Cattura* (n. 31) troviamo ripetuto questo medesimo tipo: fronte bassa e sfuggente, cervice manchevole, occhi piccoli e incavati, naso fortemente pronunciato e grifagno, labbro superiore grosso, mento acuminato e sporgente, orecchio basso, angolo facciale ottuso, barba rada e stentata, l'opposto veramente del tipo, che vedemmo formare per Giotto l'ideale della bellezza umana

e che egli rappresentava nel volto di Cristo. L'accostamento dei due profili nella scena della *Cattura* non è certamente senza una deliberata intenzione di antitesi.

❦ ❦ ❦

Dalle figure passando agli sfondi, osserveremo come questi nell'opera giottesca comincino ad acquistare di studio e d'importanza. Lo sfondo architettonico, per quanto fantastico e talvolta di puerili dimensioni, è però sempre abbastanza ricco ed armonico. L'arco rotondo, lo stile romanzo vi predominano ancora largamente; solo in alcuni quadri troviamo usato in tutto o in parte l'arco acuto, elemento di giudizio questo assai importante, su cui avremo a ritornare. Ma, assieme allo stile dell'epoca, noi troviamo traccie abbastanza notevoli di stile classico romano, che provano in modo indubbio, una volta di più, che Giotto si inspirava anche agli antichi modelli. Già osservammo come in qualche personaggio, in quello di Pilato, egli ricopiasse con sufficiente fedeltà il tipo romano, e come nelle pieghe dei manti sovente si riscontrino lo studio e l'imitazione delle statue antiche. La figura dell'*Angelo annunziante* ne può essere un esempio. Ora anche nello stile architettonico noi riscontriamo qua e là questo studio dell'antico. I capitelli delle colonne sono in parte di buono stile corinzio, quali si trovano anche negli affreschi superiori di Assisi e quali Giotto aveva diligentemente copiati dall'originale nell'affresco della loggia di S. Giovanni Laterano; e inchiusi in una larga cornice di classica modanatura sono, talvolta, i frontoni triangolari degli edifici. Notevole però sopratutto è nella *Apparizione dell'angelo a S. Anna* il frontone della facciata dell'edificio, nel cui timpano troviamo figurata, come in bassorilievo, una mezza figura virile (forse l'Eterno Padre) entro una conchiglia sostenuta da due genietti nudi e volanti [1], rappresentazione evidentemente tolta da qualche sarcofago di età imperiale. Già in altri dipinti della chiesa superiore di Assisi Giotto aveva usato un motivo di decorazione simile

[1] Questi sono certamente due genietti e non due angeli, chè Giotto non figurò mai nudi gli angeli. La stessa rappresentazione ritorna anche nella *Nascita di Maria* (n. 8), perchè di necessità vi ritroviamo lo stesso edificio.

a questo. Nel frontone triangolare (non classico però questo ma gotico) del tempio della *Messa di Natale* vediamo appunto due genietti nudi che reggono una ghirlanda circolare; ma nel nostro caso la classicità dell'ispirazione è ancora più spiccata, oltre che per la forma del frontone, anche per essersi sostituita alla ghirlanda la conchiglia col mezzo busto. Del resto anche nei dipinti della chiesa superiore di Assisi i motivi classici sono abbastanza frequenti, tanto che fra essi troviamo il modello della facciata di un tempio, che, se non avesse nel timpano il rosone traforato, si potrebbe quasi dire romano.

Rudimentale assai è invece lo sfondo di paese, che troviamo usato di preferenza nei quadri della vita di Gioachino, nei quali la piccola capanna pastorale è immaginata a ridosso di alcune roccie rivestite di cespugli. Facendo astrazione dall'imperizia con cui il paesaggio è condotto, troviamo tuttavia già in esso gli elementi di una concezione logica ed estetica. Negli altri quadri il paesaggio è raramente introdotto e solo quando imprescindibile necessità del tema lo impone, come nella *Resurrezione di Lazzaro,* o nel *Compianto di Cristo morto,* o nella *Resurrezione,* poichè, dovendosi rappresentare una tomba scavata nel monte, si dovea pure di necessità rappresentare il monte stesso. In questi casi però il paesaggio è ridotto alla forma più semplice possibile e quasi schematica. Ciò è tanto più strano in quanto prima in Assisi Giotto avea mostrato di saper trattare, se non con grande maestria, certo con alti intendimenti il paesaggio. Valga per prova il quadro di *S. Francesco che dà al povero il suo mantello,* dove la veduta montuosa con la città e col convento appollaiati sui dorsi è resa con viva naturalezza. Ma forse a Padova, tanto lontana da ogni bellezza di natura, mancava a Giotto quella inspirazione che ad Assisi, per la sublime poesia del luogo, aveva guidato il suo pennello.

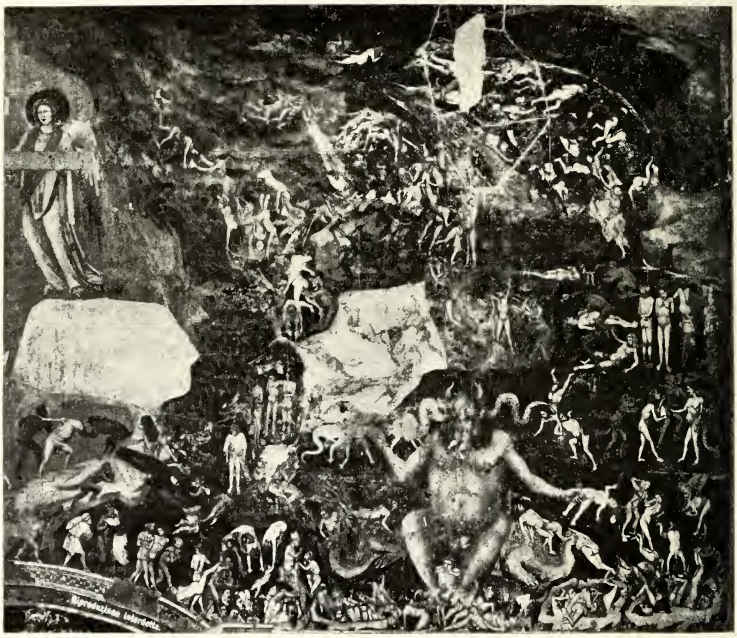
Passiamo ora al *Giudizio finale.* La descrizione di questo quadro nelle sue linee generali, quale noi l'abbiamo data nel capitolo precedente, ci esonera dal ripeterne qui l'ordinamento. Questo ordinamento non è,

Il Giudizio Finale

nel suo schema fondamentale, creazione di Giotto, come non fu pensiero originale di Giotto collocare il *Giudizio* sopra la porta di ingresso. Tale è il suo posto in tutte le chiese bisantine e romanze, in cui questa rappresentazione si trovi, e tale è anche sempre il suo schema, quello schema che Giotto non solo riprodusse qui in Padova, ma in parte anche in Firenze (da quel poco che se ne può tuttora indovinare) nel *Paradiso* della Cappella del Podestà. Gesù nell'elissi iridescente, gli angeli ai lati in atto di adorazione reggenti il sole e la luna, più in basso schierati gli apostoli, più sotto ancora divisi i santi e i beati da una parte, i malvagi e le pene infernali dall'altra. Le rappresentazioni di Torcello, di S. Angelo in Formis, di Toscanella bastano come esempi. Giotto però, accettando questo schema e pur conservando la distinzione in zone sovrapposte, ha rinunciato alle separazioni rettilinee e quasi geometriche, indizio di arte misera e infantile, ed ha bellamente ed armonicamente accostate e all'occhio quasi fuse tra loro le varie parti. Unica divisione geometrica rimane quella tra l'empireo e gli umani; ma anche questa è con felice pensiero formata dallo zoccolo curvilineo del soglio su cui seggono gli apostoli.

Ma la originalità del pittore, assai più che in questa fusione dell'insieme, si mostra nel modo con cui egli ha svolto ciascuna delle parti, — più notevole fra tutte quella delle pene infernali. Anche in questa parte Giotto ha accettato la formula comune agli artisti che lo ebbero preceduto, ma anche in essa il genio suo ha apportato una profonda trasformazione, non solo moltiplicando le figure e gli episodi e facendo largo sfoggio di fantasia, ma sostituendo a quelle tante composizioncelle staccate ed indipendenti che stanno l'una accanto all'altra negli anteriori *Giudizi,* senza vincolo tra loro nè apparente nè reale, una sola complessiva composizione nella quale si uniscono tutte le parti come in un solo pensiero. — Travolte dall'ampio e vorticoso fiume di fuoco, spinte o trascinate dai demoni le anime scendono precipiti nell'inferno; altre vi entrano invece, pur sotto l'impulso dei diavoli, più in basso, camminando lungo il sentiero segnato dall'arco della porta o cadendo giù dalle roccie effigiate di fianco. L'inferno non è formato a bolgie o a gironi come l'inferno dantesco, ma è piuttosto come una grande campagna, divisa in varii

campi di forme irregolari e capricciose, in ciascuno dei quali sembra si espii un peccato particolare. Di questi campi, per quel che le non felici condizioni in cui oggi è ridotto il dipinto, ci lasciano vedere, alcuni sono neri come di pece, altri rossi come per fuoco, altri bianchi come ghiaccio e nel ghiaccio traspariscono, come *festuca in vetro,* le anime. Le pene, oltre questa del ghiaccio, sono molte e diverse, come impiccagioni, squartamenti, morsi di serpi, crocifissioni, tutto insomma



L'INFERNO.

quell'arsenale di torture, che la fantasia monastica e popolare del medioevo, eccitata dalla superstizione e dall'ignoranza, era venuta in più secoli escogitando. Sul dinanzi siede, enorme mostro, Lucifero, e sull'orlo estremo del quadro si aprono tra le roccie pozzi profondi, da cui sporgono o in cui stanno cadendo capofitti i più tristi abitatori del tristissimo regno.

Il preconcetto che Dante si fosse trovato presente in Padova mentre Giotto dipingeva la cappella, alcune casuali simiglianze delle pene con le pene da Dante descritte, la coincidenza del dannato che sporge dal

mezzo in giù di tra le zanne di Lucifero e sopratutto la scarsa cognizione della letteratura medievale a Dante anteriore, indusse la tradizione ad ammettere che Dante Giotto consigliasse e guidasse nella creazione di questa parte del quadro. Il Selvatico (ed è questo suo merito particolare) combattè questa tradizione per quanto da lui si poteva[1], mettendo in rilievo, accanto alle poche simiglianze tutte formali, le enormi dissimiglianze organiche che intercedono fra il grande eterno poema e questa piccola parte di un quadro; fece osservare che della gigantesca architettura conica dell' inferno dantesco, della mistica porta, del torbido Acheronte, dell' Eliso, della bufera infernale, dello Stige sanguigno, della città di Dite infocata, qui non è la minima traccia. Rimaneva tuttavia la credenza dell' incontro di Dante con Giotto, conseguente ad un voluto combinare di date, e con la credenza la possibilità che qualche cosa di vero anche nella suddetta tradizione vi fosse. Il Kraus però, che assai scettico si mostra circa l' incontro dei due grandi (incontro che noi altrove sosteniamo fantastico), riconferma il giudizio del Selvatico, negando che elementi danteschi ci siano nell' Inferno della cappella Scrovegni[2]; e dopo lui il Volkmann, pur trovando *verisimile la supposizione anticamente diffusa, che Giotto dipingesse a Padova sotto la diretta influenza di Dante*[3], arriva alle medesime conclusioni.

Tuttavia io non credo inutile trattare di nuovo e più ampiamente la questione, dagli altri solo toccata di volo, e ciò tanto più in quanto l'ambiguità della frase del Volkmann sembra legittimare il sospetto, che ancora non del tutto sia sfatata la vecchia leggenda, e in quanto il Cavalcaselle, parlando dell' Inferno dipinto nella Cappella del Podestà di Firenze, Inferno ormai quasi totalmente scomparso, ma che dalle poche traccie rimaste sembra fosse assai simile a questo di Padova, ammette possibile che « uno scambio di idee su codesto come su altro argomento possa essere intervenuto tra i due amici e quasi l' assimilazione, da parte del pittore, delle idee del poeta ».[4]

---

[1] *Scritti* cit., pag. 253 e segg.
[2] *Geschichte der christl. Kunst,* Freiburg in Br., 1897, II, II, 108.
[3] *Iconografia dantesca,* Firenze-Venezia, 1898, pag. 2.
[4] CAVALCASELLE e CROWE, op. cit., I, pag. 453.

Come dicemmo, le pochissime simiglianze tra l'Inferno di Dante e l'Inferno di Giotto sono puramente di forma e quindi assai più apparenti che reali. Quando, ad esempio, si volle vedere nelle anime da Giotto crocifisse un ricordo del Caifasso dantesco, non si pensò che la crocifissione è pena comunemente prediletta dagli antichi descrittori dell'Inferno, che ne fanno anzi un abuso; Dante invece, limitandola al solo Caifasso, vale a dire al vero crocifissore di Gesù, volle accrescerle importanza e darle particolare valore antitetico, in base alla celebre legge del *contrapasso,* che inspira tutte le pene da lui adottate. Così l'anima che nell'affresco è morsa alla nuca da un'idra, ha tanto poco a che fare con l'anima di Vanni Fucci, che non è nemmeno un uomo ma una donna, e di serpenti che mordono le anime al collo troviamo altri esempi anteriori all'esempio dantesco. Così di campi di ghiaccio, dove sono esposte e sepolte le anime, è dovizia nelle leggende popolari. Le buche giottesche, in cui giacciono i dannati, non sono infocate di fuori, nè hanno simiglianza alcuna con l'arche dantesche degli eretici emergenti dal suolo e tutte cinte di fiamme. Finalmente Lucifero, tolto il dannato che sta masticando, non ha nulla di simigliante col Lucifero, che Dante confisse nel centro della terra; quello è figura tanto grottesca e infantilmente paurosa, quanto questa nell'immobilità dell'enorme corpo dai velli incrostati di ghiaccio e nel moto instancabile delle grandi ali ventanti è terribilmente solenne.

Nè Giotto per creare queste pene e questi penitenti ebbe d'uopo ricorrere al suggerimento di Dante. Troppe leggende, o scritte o verbalmente ripetute, troppe memorie fitte nel suo cervello sin dall'infanzia erano pronte a soccorrerlo. Difatti il Lucifero da lui immaginato si avvicina assai meglio al mostro Acheronte, che è descritto dalla latina *Visione di Tundalo.* Siede esso sulla nera roccia (non, a vero dire, sul ghiaccio) ed ha enorme testa cornuta, dalle cui orecchie escono due draghi, che abbrancando le anime, gliele porgono. Dalla bocca gli pende fuori con le gambe, come dicemmo, un dannato, mentre egli nelle mani ne tiene, pronto a divorarli, altri due. Il ventre ha gonfio per gravidanza e sta sconciamente partorendo le anime inghiottite, e queste poi vengono tormentate da draghi coperti da lunghi e ritorti pungiglioni, i quali draghi non si sa bene se facciano parte del corpo di lui

o se gli servan di scanno. Quasi uguale a questo è anche il Lucifero della Cappella fiorentina, la sola figura che rimane un po' meno peggio visibile. Ora il testo latino della Visione dice appunto così: *Sedebat autem hec bestia super stagnum glatie condensum, et devorabat animas, que in ventre eius per supplitia redigebantur ad nichilum, et iterum pariebat eos in stagnum glacie congelatum, ibi que renovabantur ad tormentum;* e di serpenti armati di pungiglioni *quasi hami retro retorti* è subito parola poco dopo [1]. Ma se questa figura sembra trovare la sua fonte letteraria o almeno una reminiscenza inspiratrice nella Visione di Tundalo, altre figure ed altri episodi ci condurrebbero ad altre fonti. Poco più su del mezzo del dipinto vediamo un'anima infilata in uno spiedo, che un demonio inginocchiato sta girando sul fuoco, e non possiamo sottrarci al ricordo del famoso episodio narrato da fra' Giacomino di Verona nel suo *De Babilonia infernali,* che comincia:

Stagando en quel tormento, sovra ge ven un cogo,
Ço è Bazabù de li peçor del logo,
Ke lo meto a rostir, com'un bel porco, al fogo
En un gran spe' de fer per farlo tosto cosro [2].

Ma i punti di maggiore e più evidente contatto li troviamo con la leggenda del *Purgatorio di S. Patrizio.* Già la conformazione dei due luoghi è assai simigliante: un'ampia pianura divisa in tanti campi irregolarmente determinati. Se poi noi guardiamo nel mezzo del nostro dipinto, a destra del campo di ghiaccio, vediamo una donna ignuda, coi capelli lunghi fin sulle anche, distesa boccone e confitta le mani in terra, e un uomo legato mani e piedi come in croce, mentre orribili demoni li torturano ambedue in vari modi, il che sembra corrispondere alla descrizione che ne dà il testo toscano del Purgatorio: *E questo cotale campo era pieno d'uomini e di femine, piccoli e grandi, vecchi e giovani, e brievemente d'ogni maniera di gente e d'etade; li quali giagievano tutti in terra ingniudi, sanza vestimento*

[1] *De raptu animae Tundali et eius visione,* in VILLARI P., *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia,* Pisa, 1865, pag. 10.

[2] MUSSAFIA AD., *Monumenti antichi di dialetti italiani,* Vienna, 1864, pag. 38, v. 117 e segg.

alcuno, ed erano tutti distesi boccone per quello campo, avendo confitti i piedi e le mani in terra con aguti tutti ardenti di fuoco.... e le demonia discorrevano tra loro e sopra a loro, percotendogli e tormentandogli continovamente con fragelli aspri e durissimi[1]. Subito di fianco a questo tormento è dipinto l'altro tormento di una donna distesa supina, nella cui gola un demonio, che le siede a cavalcioni, sta versando con uno di quei crogiuoli a forma di mestolo, che usano gli stagnaruoli, del metallo liquefatto. Ed ecco il testo della leggenda medesima, secondo una versione dialettale, che è in questo punto alquanto più ampia del testo toscano: *Molti ierano in terra gittadi con lo vixo in suso. E li demonii colava de diversi metali, e ssì elli gitava così ardenti in suxo per la golla e per sovra tute le membra loro*[2]. Ancora dopo questa, nella stessa linea, troviamo alcune anime impiccate con catene e con uncini ad un ramo, una per il naso, un'altra che è di donna per i capelli, altre, con la testa in basso, oscenamente per i genitali; e il *Purgatorio* dice appunto: *Alquanti v'erano, ch'erano impiccati pe'piedi con catene di fuoco, alquanti per le mani, alquanti per le braccia, altri per gli capelli, altri per le gambe rivolti co'capi verso la terra, tutti attuffati nelle fiamme di quel fuoco con zolfo puzzolente; altri pendevano in quei fuochi avendo gli uncini di ferro fitti negli occhi, alquanti negli alari del naso, alcuni nelle mascielle, altri ne'membri genitali*[3]. Finalmente, dinanzi ai piedi di Lucifero Giotto finse aperte nella roccia molte buche o fòsse, l'una immediatamente daccosto all'altra, nelle quali alcuni dannati stanno immersi fino al petto, altri fino al collo, altri fino alle ciglia, altri cadendovi capofitti; inspirandosi anche qui, da quanto pare, a ciò che nel *Purgatorio* stesso si descrive: *Vidde tutto lo spazio.... pieno di fosse ritonde, le quali erano così accostate l'una a l'altra, che per niun modo vi si sarebbe potuto andare sanza cadervi*

---

[1] In VILLARI, op. cit., pag. 58 e segg.

[2] Riporto questo brano dal testo pubblicato dal GRION, in *Il Propugnatore*, Bologna, 1870, pag. 130. Il testo pubblicato dal VILLARI dice più brevemente: *e poi davano loro bere metalli istrutti*, pag. 61.

[3] In VILLARI, ibidem, pag. 61. Questo ed altri tormenti simili a questi qui descritti si trovano anche in altre leggende, come ad esempio nella *Visione di S. Paolo*, ibidem, pag. 77 e segg., ma la rispondenza tra l'opera giottesca e il *Purgatorio* è più completa.

dentro. E queste cotali fosse erano tutte piene di diversi metalli e licori strutti, che continovamente bollivono; e nelle fosse erano grande moltitudine di giente d'ogni maniere e d'etae, de'quali alquanti erano attuffati sì profondi che quasi non si potevano vedere; alcuni altri v'erano dentro infino alle ciglia; altri infino alle labbra, altri fino al collo, altri fino al petto, altri fino al bellico, etc.[1] Le corrispondenze dunque, come vedesi, in questo caso sono troppo numerose e troppo specifiche, perchè non si possa ammettere, con molta verisimiglianza, che Giotto, dipingendo l'Inferno, non abbia avuto presente alla memoria la leggenda del *Purgatorio di S. Patrizio.* Questa del resto, come è provato dalla quantità delle trascrizioni e delle parafrasi in lingue e dialetti diversi, era la più volgarmente diffusa, e ad essa, come pare, s'è informato con qualche preferenza anche Dante. Con ciò non voglio dire tuttavia che Giotto, come Dante, di altre consimili leggende, come di quelle, a mo' d'esempio, che più sopra citammo e di altre ancora non ricordasse e non inserisse, quasi senza volerlo, alcun che nella sua composizione, perchè il mondo infernale era nella mente loro, come nella mente di tutti gli uomini del loro tempo, costituito da un accozzo di elementi diversi che da diverse parti venivano. Le intelligenze più elevate poi molto vi aggiungevano di proprio e cercavano di dare, ciascuna di per sè, a quest'accozzo una particolare elaborazione e fusione.

Le fonti del dipinto padovano sono dunque, a mio parere, principalmente letterarie; anzi neppure letterarie, ma vere fonti leggendarie, che scaturiscono dall'intima fede del popolo e di Giotto di tali leggende nutrito sin dall'infanzia e tra esse cresciuto. Da ciò appunto quelle poche, casuali e formali rispondenze dell'opere di Giotto a quella di Dante, giacchè, giustamente nota lo Springer, ambedue questi sommi si appropriarono dei concetti che vivevano già nel popolo e loro diedero l'uno la veste poetica, l'altro l'artistica [2].

Certo però l'opera giottesca non è del tutto indipendente anche da modelli artistici anteriori; troppo era stato prediletto questo tema

---

[1] Ibidem, pag. 62.

[2] *Bilder aus d. neueren Kunstgeschichte,* Bonn, 1886, vol. II, pag. 402.

ai pittori e ai musaicisti bisantini, troppe pareti di chiese ancora esso ornava, perchè Giotto potesse da tali modelli fare completa astrazione. L'ordinamento stesso di tutto il Giudizio, quale l'abbiamo già veduto, basterebbe a rendercene sicuri. E del resto in quei secoli primi, tra leggende orali o scritte e rappresentazioni figurate avveniva un continuo e scambievole fenomeno di osmosi, per il quale le une dalle altre reciprocamente toglievano a prestito nuovi elementi. Ma se l'Inferno giottesco confrontiamo con gli altri Inferni figurati dei secoli anteriori, facilmente ci convinciamo che Giotto non prese da questi se non l'intonazione generale e qualche particolare di assai scarsa importanza. Se punti di corrispondenza più evidenti ci sono, come ad esempio il Lucifero del musaico di Torcello o i dannati sepolti in buche del Giudizio di S. Angelo in Formis, non possiamo escludere del tutto che ciò si deva più che ad una diretta imitazione di questi o di altri simili modelli, al fatto che anche quelle rappresentazioni artistiche erano derivate dalle medesime fonti a cui Giotto, per conto proprio, attingeva. Così più tardi nel camposanto pisano un trecentista, già male identificato nell'Orcagna, aggiungeva alle tante forme di supplizi fino allora figurate nuove forme che provenivano direttamente o indirettamente dalle stesse leggende, come quella che, perpetuando fantasie di miti antichissimi, narra, tra le altre, anche la *Visione di S. Paolo:* degli affamati e degli assetati a cui è posto il cibo davanti e che non possono saziare il loro desiderio [1].

Giotto però non solo corresse ed adattò il vecchio materiale letterario ed artistico alle nuove esigenze dell'arte e al proprio gusto, ma con felice inspirazione creò non poco di suo, avvivando la scena di personaggi e di episodi, nei quali è manifesto l'alto intento satirico. In ciò sopratutto, oltre che nella infinitamente più efficace e più estetica rappresentazione dei diversi supplizi, Giotto si distanzia enormemente dai suoi predecessori e si avvicina per qualche modo all'Alighieri. Così da un lato del quadro un dannato sta offrendo una borsa di danaro ad una donna impudica, che allunga la mano a riceverlo; mezzano del turpe mercato è un demonio, mentre un altro demonio ed un' idra (quella

[1] In Villari cit., pag. 79.

più sopra da noi ricordata) stanno già per infliggere ai due tristi la pena. Giotto là ritraeva e sferzava il meretricio. Altrove invece, giù in basso dal lato opposto, è sferzata la simonia: un vescovo, tutto nudo ma con la mitria sul capo, seduto sur una roccia, con una mano stringe una borsa allora allora ricevuta, con l'altra benedice l'offerente che gli sta inginocchiato dinanzi. E tra quelli che stanno per entrare nell'inferno, è un avaro, che reca sulle spalle il sacco dei suoi tesori, — un giudice corrotto, dal tòcco e dal mantello di ermellino, — una monaca tutta vestita di nero, e via dicendo. Ma tutte queste creazioncelle originali, se sono tanto più alte dei deformi tentativi degli artisti precedenti, non sopravanzano però affatto la potenza immaginativa, già per sè altissima, dell'ingegno di Giotto, e sono tuttavia di troppo inferiori alle meravigliose creazioni dantesche, perchè si possa ammettere, anche come solo probabile, un' influenza o un suggerimento del poeta al pittore.

Disgraziatamente alla novità e alla bellezza di composizione di questo Inferno non corrispondono l'accuratezza e la bellezza dell'esecuzione, per la quale sembra Giotto essersi affidato, come il Selvatico suppone e il Cavalcaselle conferma, alle mani dei suoi scolari. Le figure, piccole tutte, sono assai rozzamente disegnate, senza nulla di quel finito e di quel corretto che sono caratteristica del maestro. Questa sarebbe una prova di più (se pur ce ne fosse bisogno) che Giotto non dava troppa importanza a questa parte del *Giudizio,* ciò che non sarebbe stato certamente se al suo grande amico egli fosse ricorso per lo schema.

Di mano sua invece sono tutte le altre parti, comprese le schiere dei buoni, che formano il solito contrapposto all'Inferno. Due sono queste schiere: l'una, superiore, di personaggi quasi tutti dall'aspetto antico e venerabile e tutti col capo nimbato; l'altra, inferiore, scortata e fiancheggiata da angeli, e fatta di persone senza nimbo sul capo e dall'aspetto non solo più giovanile e meno solenne, ma la maggior parte improntati di tale realismo nel volto da convincerci assai facilmente che tra essi devono trovarsi ritratti personaggi storici più o meno noti. Questa seconda schiera si divide in cinque gruppi minori, ciascuno dei quali consta, press'a poco, a sua volta di tre file. Nel primo gruppo deve credersi si trovino principi e personaggi vissuti in

altissima posizione; tra essi vediamo donne con corona reale sul capo, ed un uomo vestito di tunica e di clamide imperiale, in cui il Selvatico, non forse erroneamente, riconosce Costantino, il propugnatore del Cristianesimo [1]. Il secondo gruppo consta di vescovi, di sacerdoti e di frati. Il Selvatico emise, nella prima edizione del suo lavoro, una ipotesi così formulata: doversi tra questi trovare *i rappresentanti più insigni degli ordini monacali;* ma poi, nella seconda edizione, soppresse

LE SCHIERE DEI BUONI NEL « GIUDIZIO ».

del tutto questo periodo, senza dire il motivo della mutata opinione. Io credo però che la ragione debba cercarsi nell'aver egli avvertito la mancanza del nimbo in questi personaggi, la quale mancanza sembra escludere a priori che essi siano dei santi. Tuttavia è facile riconoscere che i tre frati, i quali aprono verso noi le tre file, sono rispettivamente S. Domenico, S. Francesco, e S. Benedetto, giacchè, oltre la fisionomia loro uguale alla fisionomia tradizionale dei tre Santi e più

[1] *Scritti* cit., pag. 249.

che tutto l'identità del tipo di S. Francesco con quello da Giotto stesso dipinto in Assisi, ce ne toglie ogni dubbio il fatto che sul dorso della mano di S. Francesco è chiaramente segnato lo stigma. Questi santi sono dunque senza nimbo, come del resto sono senza nimbo anche le donne e le giovinette, disposte esse pure in tre file, che formano il terzo gruppo e delle quali molte portano in mano la palma e sul capo la corona del martirio e taluna a questa aurea corona di punte intreccia la corona di rose della verginità.

Or qui taluno muoverà a se stesso, come io mi mossi dopo tale scoperta, la naturale domanda: Come può avvenire che qui si trovino dei santi senza il nimbo mentre quelli della schiera che sta sopra, hanno tutti il nimbo dorato? Quale è dunque la distinzione che qui Giotto volle indicare? Alla qual domanda io non seppi finora trovar miglior risposta che questa: lassù, nell'altra schiera, come si vede dall'aspetto venerabile dei personaggi, stanno i patriarchi dell'evo antico, coloro che Cristo stesso tolse dal Limbo e seco trasse in Paradiso. Essi cingono l'aureola, perchè essi sono sin da quel giorno giudicati e premiati, come giudicati e premiati sono gli apostoli, che Cristo scelse a propri collaboratori e che seggono ora tra i giudici; tutti gli altri invece, anche se dalla chiesa santificati, risorgono ad attendere dalla bocca di Cristo il nuovo giudizio, spogli per il momento di ogni segno di lor gloria. Ma se l'interpretazione mia o il concetto giottesco pecchino d'eresia, questo non so dire.

❦ ❦ ❦

Torniamo dunque alla seconda schiera. Il quarto gruppo, pure di tre file, sembra consti di laici illustri per dottrina o per arte. Un poeta coronato apre l'ultima delle tre file. Chi è? Noi non possiamo pensare ad Albertino Mussato, il quale non ebbe la laurea se non dieci anni dopo che Giotto avea lavorato a questo dipinto, e d'altronde sappiamo che prima del Mussato, la solenne coronazione dei poeti non avea più avuto luogo dal tempo di Teodosio. Ora, se non m'inganno, il volto di quel poeta riproduce il tipo tradizionale di Virgilio, quale ci fu ser-

bato attraverso il Medio Evo. Nè del resto è affatto meraviglioso che Giotto ritraesse tra le anime dei buoni Virgilio, cui la leggenda del Medio Evo aveva ormai, per conto suo, quasi santificato, nè che egli lo scegliesse come sommo e universale rappresentante dei poeti, tale essendo Virgilio sempre stato nel concetto popolare di tutti i tempi; ma è bensì pur sempre assai notevole il fatto di questa coincidenza. Ad un diretto suggerimento di Dante al pittore non è neanche qui da pensare, non fosse altro perchè l'uno, pur dando a Virgilio una vita eterna di letizia materiale, lo priva della vista di Dio, l'altro, men sottile distinguitore, lo unisce a dirittura ai beati. Se ne rileva invece che la figura di Virgilio, attraverso la lenta elaborazione medievale, si era venuta così svolgendo, che ormai due grandi, accingendosi nello stesso tempo, ciascuno per conto proprio, alla rappresentazione artistica dei mondi ultraterreni, ricorrevano ambedue col pensiero, quasi necessariamente, a Virgilio campione sommo dell'arte.

❦ ❦ ❦

L'altro, che precede subito Virgilio e che apre la seconda fila, è dalla tradizione indicato per Giotto stesso; la pittura precederebbe dunque, nel pensiero di Giotto, la poesia. La tradizione è generalmente accettata per buona. Questa figura infatti, come mostrarono il Cavalcaselle e il Crowe[1], corrisponde assai bene con quella, che è pure indicata quale ritratto di Giotto nella Cappella del Podestà di Firenze, con l'altra incisa dal Vasari e con quella dipinta da Paolo Uccello. Non concorda invece troppo con quella figura di Assisi, in cui alcuni vorrebbero riconoscere il ritratto di Giotto che è ricordato dal Vasari; ma questa ha così mal sicure testimonianze in proprio favore, che non può da sola distruggere la testimonianza degli altri quattro insieme uniti. Chi sia invece l'individuo, che precede Giotto e apre la prima fila, non so dire con certezza; evidentemente però anche in esso volle il pittore rappresentare un personaggio storico, giacchè di tutte le teste,

[1] Op. cit., vol. I, pag. 451, n. 1.

che si veggono in questa schiera, nessuna ha, quanto questa, espressione di vero ritratto. Avevo pensato a Boezio, come rappresentante della filosofia cristiana, ma debbo confessare che i raffronti riuscirono sino ad ora alquanto dubbiosi.

Il quinto gruppo finalmente è formato di umili persone, pellegrini e popolani, tra le quali è inutile cercare di ravvisarne qualcuna.

Di contemporanei non sembra che Giotto abbia ritratto fra questi buoni nessuno, fuori che se stesso e lo Scrovegni. La tradizione vorrebbe riconoscere il ritratto di Dante in quell'individuo che nella schiera superiore è secondo nella prima fila e che ha la faccia circondata dal soggòlo. Il ricordo del *Paradiso* del Bargello fiorentino, nel quale, come tutti sanno, Giotto si sarebbe piaciuto di ritrarre assieme a se stesso anche il poeta amico suo, non è forse estraneo all'origine di tale credenza. Per amore di verità non possiamo però non osservare che questa testa padovana rassomiglia in un modo assai curioso a quella testa, che è nel *Giudizio* dell'Orcagna in S. Maria Novella e nella quale il Chiappelli immaginò e ostinatamente sostiene debbasi riconoscere il vero ritratto di Dante [1]. L'idea del Chiappelli suscitò assai vivaci oppositori e trovò gran numero di increduli; ma facilmente si capisce quanto peso potrebbe portare in suo favore sulla bilancia questo nuovo ritratto, sino ad ora a pochissimi noto, se da un lato gli argomenti addotti dal Chiappelli in sostegno della propria tesi non sembrassero anche a me, come alla maggior parte dei suoi critici, troppo scarsi di prove, e dall'altro lato non sembrasse a priori inverosimile che Giotto collocasse l'amico suo nella schiera dei santi più eccelsi, forse dei padri dell'antico testamento, circondandone il capo col nimbo, mentre aveva privato del nimbo non solo se stesso e Virgilio, ma persino le sante vergini e martiri, e S. Domenico, e S. Francesco, e S. Benedetto. Francamente non nego però che, se avessi rinvenuta questa figura nella schiera inferiore, là dove sono quelle dei laici famosi, le mie conclusioni sarebbero state forse alquanto diverse.

---

[1] A risparmiare il soverchio agglomeramento di citazioni, rimando il lettore, per quanto riguarda la recente questione del ritratto di Dante, al largo resoconto datone da P. L. Rambaldi, in *Bullettino della Società dantesca italiana*, N. S., X, 12.

❦ ❦ ❦

Riassumendo, anche in questa parte del *Giudizio* nulla troviamo che, nell'organismo generale come nei particolari, ci riveli una per quanto lontana inspirazione dantesca. I buoni sono divisi bensì in ischiere, ma a questa divisione non presiede il concetto filosofico e cosmologico della *Divina Commedia,* ma un concetto puramente chiesastico e sociale, giacchè essi non sono aggruppati secondo il pianeta di cui subirono maggiormente il benefico influsso e quindi secondo il grado diverso di loro virtù, ma secondo la condizione loro di vita di fronte alla chiesa ed alla società. Onde abbiamo quest'ordine: principi, santi sacerdoti e monaci, sante vergini e martiri, laici insigni, volgo. Alquanto analoga ma assai meschina e rudimentale divisione troviamo anche nel musaico di Torcello e nelle altre rappresentazioni del *Giudizio,* dove, a mo' d'esempio, i vescovi e i sacerdoti costituiscono un gruppo distinto. La separazione poi dei patriarchi antichi dagli altri santi e l'onore del nimbo loro concesso, non han certo nessun riscontro nè nel poema di Dante nè negli altri dipinti, onde dobbiamo convenire che in questo *Paradiso* Giotto creò tutto o quasi tutto di suo. Dobbiamo soltanto ammirare come per suo mezzo si andasse così formando spontaneamente anche nella coscienza artistica generale, benchè in modo tanto diverso e tanto inferiore all'eccelso ordinamento immaginato da Dante, un tal quale ordinamento del Paradiso in contrapposizione a quello dell' Inferno, ordinamento di cui, come dicemmo, negli artisti precedenti non troviamo se non traccie misere ed informi.

Non analizzeremo le altre parti di questo *Giudizio,* le quali per la stretta fedeltà loro allo schema tradizionale assai meno interessano allo studioso. Ma, se lo schema è sempre l'antico, Giotto ha portato, anche in queste altre parti, una luce tutta nuova di pensiero artistico. Abbiamo già detto più addietro che, se noi confrontiamo tutte queste figure con quelle da lui dipinte nel resto di questa Cappella, noi facilmente ci accorgiamo che nel *Giudizio,* vale a dire nell'epilogo del grande poema sacro ed umano che si svolge tutt' intorno, egli volle

darci la sublimazione dell'Umanità e della Divinità stessa. Questa sublimazione si estrinseca con una forma tutta ideale di bellezza; le figure si ingentiliscono e si slanciano, i contorni si ammorbidiscono, l'ovale del volto si fa più puro, i capelli divengono sottili e leggieri, gli occhi dolci e profondi, le pose solenni, le tinte si fondono in gradazioni squisite. Gli angeli, gli apostoli, la Vergine, Cristo, serbano

CRISTO NEL « GIUDIZIO FINALE ».

ciascuno le fattezze date loro dall'artista negli altri quadri, ma queste fattezze sembrano irraggiarsi di una vita paradisiaca. Fra tutte sovranamente bella, creazione altissima di genio, esempio mirabile di questa *trasumanazione* dal pittore voluta, è la Vergine, isolata da ogni altra figura, alta, maestosa, dall'ampio manto classicamente gittato attorno alla persona con sapienza d'arte fino allora non mai veduta, dalla chioma ricca e fluente che ne incornicia il volto delizioso, su cui brillano soavemente contemperati amore e mestizia. Pare proprio

che anche Giotto, accingendosi a dipingere su questa parete *la gloria di Colui che tutto muove* e a manifestare coi colori l'ombra del beato regno segnata entro il suo capo, sentisse, anch'egli, trasumanare il proprio spirito e immaginasse di vedere fra mille angeli in festa

ridere una bellezza, che letizia
era negli occhi a tutti gli altri santi [1].

Con la glorificazione di tale *bellezza* egli suggellava il grande poema pittorico, che ad essa, alla Vergine Annunziata, era appunto consacrato.

Il Volkmann, che brevemente tratta della questione dei rapporti fra Dante e Giotto, con assai senno conchiude che « le predelle allegoriche di Giotto nella cappella dell'Arena e le sue allegorie in S. Francesco d'Assisi sono più comprese di spirito dantesco che le due rappresentazioni del Giudizio Universale, nonostante l'affinità estrinseca del soggetto » [2]. Ciò, a vero dire, avevo io pure affermato, svolgendo anche con qualche ampiezza il mio concetto, alcuni anni prima [3]. Certo nessuna opera giottesca, oltre le allegorie di Assisi, mostra, non nella materialità del soggetto e dell'espressione, ma nella sostanzialità del pensiero e dell'ispirazione, tanta affinità col pensiero dantesco, come queste figure allegoriche della Cappella Scrovegni.

Le virtù, come dicemmo, stanno schierate a destra, i vizii a sinistra, lungo lo zoccolo delle due pareti maggiori in antitesi perfetta. L'arte trecentistica, l'arte che siamo abituati a chiamare dantesca, per antonomasia, solo perchè Dante ne fu il più eccelso campione, nel rendere quelle astrazioni o teologiche, o filosofiche, o morali, che formavano la sua intima essenza, soleva riunire insieme due pregi che a noi sembrano quasi inconciliabili fra di loro: la plastica materialità dell'espressione con l'alta e sottile intellettualità dell'idea. Quanto più era tale rispondenza perfetta, tanto più eccellente appariva il magistero

[1] *Div. Comm.*, Par., XXXI, 134 e segg.
[2] Op. cit., pag. 3.
[3] *Penne e pennelli nel secolo XIV*, Urbino, 1894, pag. 22 e segg.

dell'artista; che, se a noi moderni non sempre il legame pare evidente e chiara l'allegoria, di ciò dobbiamo, il più delle volte, incolpare noi stessi, abituati ad esprimere in forma diversa e tutt'affatto intellettuale ogni astrazione della nostra intelligenza. Ma per gli artisti del trecento simbolo e realtà sono affatto inscindibili, tanto che, anche nel caso inverso, cioè nella figurazione di persone e di fatti reali, non chiaro sovente apparisce dove l'uno cominci e l'altro finisca, dove Beatrice cessi d'essere la donna amata da Dante per divenire la Verità rivelata.

LA SPERANZA.

Giotto dunque non sarebbe stato il sommo artista del trecento se tale rispondenza non avesse saputo raggiungere al massimo grado. Vediamo brevemente queste figure allegoriche, seguendole nella loro disposizione antitetica, giacchè solo l'antitesi può chiaramente illuminarci sul significato e sul valore di ciascheduna.

La *Speranza* (n. 124) ha forme di angelica giovinetta, che ad ali spiegate si lancia verso una corona portale da un cherubino [1], che scende verso lei dall'angolo del quadro. L'intensa, ansiosa espressione del volto e di tutto l'atteggiamento, il movimento leggiero quasi incorporeo della persona e la morbida modellazione delle pieghe formano

[1] Il CAVALCASELLE (op. cit., pag. 487) dice che la corona è porta alla *Speranza* dalla mezza figura di Cristo; non c'è dubbio invece che si tratta di un angelo, come si rileva dall'aspetto del volto e dalle ali.

di questa figura una delle più serene e perfette creazioni giottesche. Così Dante immaginava il salire di Beatrice sua dall'una all'altra sfera celeste.

Opposta ad essa è, dall'altro lato, la *Disperazione* (n. 125). Mentre l'una non tocca più terra nella sublimazione del pensiero, questa pende, gravitando con tutto il peso del corpo, da un laccio. Mentre l'una tende le palme soavemente spiegate verso il cielo, questa stringe le pugna contratte verso terra. Mentre l'una sta per ricevere dall'angelo il dolce premio del martirio, questa è arroncigliata per i capelli da un demonio, che scende anch'esso volando da un angolo del quadro. Tutto è dunque in antitesi perfetta, — persino le pieghe delle vesti, qui tanto pesanti quanto ivi leggiere, — persino i capelli qui scarmigliati e spioventi, quanto ivi studiatamente e quasi grecamente acconciati.

LA DISPERAZIONE.

Dopo la *Speranza,* la *Carità* (n. 126). Questa ha figura di donna di matura bellezza, cinta il capo da una corona di rose e da tre fiamme che simboleggiano l'amore. Con l'una mano regge un vaso colmo di frutta e di fiori, con l'altra alzata porge il proprio cuore a Cristo, che, dall'angolo del quadro, scende a riceverlo. Ella posa coi piedi sopra sacchi rigonfi, da alcuni dei quali escono monete, e tra i quali si veggono dei bastoni; ciò a significare che la Carità calpesta le ricchezze ed odia le violenze. La veste, ampia e ricca, si cinge due volte sotto le mammelle e attorno ai lombi e si accumula ai piedi con larga mossa.

L'*Invidia* (n. 127) al contrario è vecchia, ossuta e grinzosa; invece di corona di fiori, ha sul capo corna ricurve e una benda stretta intorno alla fronte; le orecchie sono enormi a indicare la gioia con cui ella ascolta il male degli altri, e dalla bocca le esce il serpe della maldicenza che si ritorce a mordere lei stessa. Delle mani, una stringe convulsa una borsa, l'altra munita di artigli si protende in atto di rapire alcunchè; ai piedi le ardono le fiamme. La veste è grossolana, povera, rozzamente recinta sui fianchi.

La *Fede* (n. 128) segue la Carità. Ha figura solenne, coperta il capo da una specie di mitra orientale, di sotto cui scendono sulla fronte e sulle tempie fino giù per gli omeri le sacre bende. Sulle spalle ha il manto regale che si raccoglie in morbide e maestose pieghe sugli avambracci rialzati, mentre dall'apertura del manto si vede l'ampia veste spiovente. Nell'una mano solleva la membrana svolazzante su cui è scritto il *Credo,* con l'altra regge la croce, appoggiata ad un idolo infranto sul pavimento; sotto i piedi calpesta dei libri stranamente segnati di note magiche e irreligiose. Finalmente dagli angoli superiori del quadro escono due angeli in atto di adorazione. Questa figura rivela, nel modo più evidente, classico tipo; il volto ha i lineamenti di una statua e statuarie sono le pieghe del manto e la posizione delle gambe.

L'*Infedeltà* (n. 129) è figura tanto incomposta nell'atteggiamento e nell'espressione, quanto la *Fede* è composta e solenne. Sul capo ha uno strano elmetto a larghe tese che le impedisce di cercare nei cieli la luce della verità, il mantello le pende da una spalla senza cura, la veste è gonfia e prolissa, il corpo zoppica fortemente dal lato sinistro. Mentre ella solleva sulla palma un idolo, che regge a sua volta una fronda e che le tiene girato al collo un capestro, ammicca sguaiatamente degli occhi allo spettatore. Dinanzi ai piedi sorgono le fiamme; sul suo capo, sporgendo dall'angolo del quadro, invano un vecchio, forse un profeta, forse Dio stesso, spiega il rotolo delle sacre scritture per richiamarla alla vera credenza.

Più complessa assai di tutte queste è la rappresentazione della *Giustizia* (n. 120). Questa maestosa donna, vestita press'a poco come la Fede, ma cinta il capo, invece che della mitra, di una splendida

corona gemmata, siede sur un alto e ricco trono ad archi gotici trilobati. Ha bellezza matura, espressione nobile, severa, non crudele, derivante anch'essa dall'antica statuaria. Dinanzi le pende una bilancia in bilico perfetto, i cui piatti posano sulle palme aperte delle sue mani. Dal piatto di destra una figurina alata, simile in tutto ad un'antica Vittoria, porge la corona del premio ad un minuscolo operaio effigiato sulla grossezza di uno dei fiancali stessi del trono e seduto dinanzi ad una pur minuscola incudine e ad un deschetto da lavoro; dall'altro piatto un carnefice sta per troncare il capo ad un'altra figurina, similmente disposta, che ginocchioni ha le braccia legate dietro il tergo. Sullo zoccolo del trono è simulato un bassorilievo rappresentante i felici effetti della giustizia e diviso da due alberetti in tre campi distinti: nel primo campo vediamo dei cacciatori che escono a cavallo col falco e coi cani, nel secondo delle donne che danzano e suonano, nel terzo dei viaggiatori pure a cavallo che si avviano sicuri nel loro cammino.

LA GIUSTIZIA.

Non una donna di nobile e fermo aspetto, ma un tiranno dal viso scarno e dal piglio crudele rappresenta l'*Ingiustizia* (n. 131). Egli siede sur un rozzo trono a foggia di torre merlata, in un luogo quasi impenetrabile per roccie scoscese e per arbusti assiepati dintorno. Con le mani fornite di artigli stringe da un lato nervosamente la spada, dall'altro un lungo ronciglione simbolo di difesa e di rapina. La testa

è volta di fianco e l'occhio grifagno guarda lontano sospettoso. Sulla roccia che forma lo zoccolo del trono sono figurate, come a bassorilievo, tre rappresentazioni in perfetta antitesi a quelle che vedemmo esser loro di fronte. Invece che pacifici cavalieri uscenti alla caccia, soldati armati di tutto punto che si avviano alla guerra; invece che donne lietamente danzanti, una donna distesa in terra e denudata da due ribaldi a scopo di violenza; invece che viandanti sicuri nel loro cammino, un viaggiatore gettato morto sul suolo mentre il ladro ne trae seco il cavallo ricalcitrante. A ragione, nota il Cavalcaselle, che queste due creazioni della Giustizia e dell' Ingiustizia, nel concetto e nella maniera così nobilmente condotte, onorano in modo altissimo l'ingegno e l'arte di Giotto [1].

L'INGIUSTIZIA.

Anche la *Temperanza* (n. 132) ha figura di statua antica col lungo peplo, che le scende dal capo e, raccolto sul petto, le avvolge quasi tutta la persona. Ha sulle chiome una piccola corona a forma di targa, alla bocca il bavaglio simbolo del silenzio, nelle mani una spada la cui cintura strettatamente s'avvolge attorno all'elsa ed al fodero così da impedire ogni inconsulto tentativo di estrazione. L'allegoria è troppo chiara perchè occorra che venga spiegata.

[1] Veggasi, a proposito di queste due ultime allegorie, lo studio: *La Giustizia e l'Ingiustizia dipinte da Giotto* di GIACOMO LUMBROSO, in *Memorie italiane del buon tempo antico*, Torino, 1889, pag. 3 e segg.

L'*Ira* (n. 133) al contrario non ha manto, ha i capelli sciolti sulle spalle e con la persona violentemente rovesciata indietro si squarcia la rozza veste sul petto. La faccia è gonfia e triviale, gli occhi e la bocca contorti, il naso rincagnato, quale delle persone violenti.

Non simpatica figura è quella della *Forza* (n. 134). È una donna grossa e pesante, infagottata troppo negli abiti e nella corazza e coperta il capo da una pelle leonina, che con le zampe le si annoda due volte, sul petto e alla cintura. Con la destra brandisce in atto di difesa una curiosa arma in forma di mazza a quattro tagli, con la sinistra avanza un grande pavese, su cui è dipinto come insegna il leone rampante e da cui sono rintuzzate e spezzate le punte delle lancie nemiche. Qui forse nocque alquanto a Giotto il desiderio di rendere anche questa Virtù, come aveva rese le altre, con tipo femminile.

Sottile, quasi priva di peso corporeo è l'*Incostanza* (n. 135), volta in giro da una rapidissima sfera scorrente sul marmo levigato. Nell'instabile posizione essa cerca invano l'equilibrio allargando, con un movimento naturalissimo, le braccia, mentre il velo che le forma ruota dietro il capo e il piegar delle ginocchia mostrano perfettamente la velocità del moto turbinoso.

La *Prudenza* (n. 136) siede in una cattedra ornata ed ha doppio volto: di giovane donna dinanzi, di vecchio barbuto di dietro. Deve però immaginarsi un terzo volto che rimane nascosto, giacchè, secondo la formula allegorica, così anteriore come posteriore a Giotto, la Prudenza, intesa nel significato latino della parola, ha tre faccie, delle quali una rappresenta il passato, l'altra il presente, la terza l'avvenire e che tutte insieme alludono alla onniscienza di lei. Sul banco della cattedra sta un libro aperto, nell'una mano ella tiene il compasso, con l'altra solleva lo specchio, in cui si mira, poichè la sapienza studia se stessa. Altre due volte Giotto figurò la *Prudenza* in simile figura: nell'affresco allegorico della *Ubbidienza* dipinto in Assisi e nei disegni per i bassirilievi del campanile di S. Maria Novella [1]. Secondo il Sel-

[1] Veggasi in proposito la mia nota all'articolo del prof. V. Crescini, *Di due recenti saggi alle liriche del Boccaccio*, in *Atti e memorie della R. Accademia di Padova*, 1902, N. S., XVIII, pag. 83 e seg.

vatico la faccia di vecchio barbuto rassomiglierebbe, nell'affresco padovano, a quella di Socrate [1].

La *Stoltezza* (n. 137) è raffigurata da un selvaggio grasso e panciuto, che indossa un specie di strana camicia, sbrindellata alle maniche, corta quasi a mezze coscie dinanzi, lunga come una coda di dietro e tagliata a festoni. Sul capo ha una corona di penne, con la destra brandisce una clava e con la sinistra accenna, forse con osceno significato. Ha il capo levato verso il cielo in atto quasi di sfida.

Da quanto dunque abbiamo veduto una osservazione ricorre subito alla mente: Giotto nel raffigurare i Vizii tenne maniera artistica affatto diversa che nel raffigurare le Virtù, a ciò indotto forse in parte dalla diversità stessa del soggetto. Le Virtù sono figure quasi intieramente classiche; lineamenti, pose, espressioni, vestimenta, ricordano in esse, più o meno indirettamente, alcun che dell'antica statuaria. Le figure dei Vizii invece hanno caratteri e forme intieramente romantici, derivanti dalla fantasia del poeta o colti dalla visione della realtà. Onde che quelle, mentre non possiamo non ammirarne la nobiltà dell'idea e la serenità e la dignità dell'espressione e la potenza dell'astrazione, ci lasciano alquanto freddi; queste invece, piene di vita, veracemente sentite, arditamente nuove, ci colmano di ammirazione e di commozione. Ma come nell'opera di Dante Inferno e Paradiso non potrebbero stare l'un dall'altro disgiunti, poichè la bellezza loro reciprocamente si integra e si illumina, così Vizii e Virtù, in questo basamento della Cappella Scrovegni, formano un unico tutto, che, appunto dall'antitesi delle parti in che si divide, riceve uno sfolgorio di luce più viva.

A completare la descrizione di queste allegorie dobbiamo soggiungere che Giotto, temendo forse che il significato loro non riuscisse troppo ostico al riguardante, ebbe cura di porre sotto di esse iscrizioni ritmiche in strofette di vario metro. Disgraziatamente questi versi furono così maltrattati dal tempo e dagli uomini, che ormai ben pochi se ne possono leggere di intieri; la maggior parte sono sbiaditi per l'azion della luce o per il toccar delle mani o furono graffiati da irriverenti vi-

[1] In *Scritti* cit., pag. 241.

sitatori o in altro modo cancellati [1]. Non senza difficoltà ho potuto però trascriverne alcuni intieri, altri pochi frammentarii; ma tosto mi sono accorto che da tali iscrizioni, molte volte oscure e sempre contorte, poca luce nuova deriva al significato delle allegorie, di cui danno, più che altro, una semplice descrizione. Così sotto la Carità ho decifrato quanto segue: *Hec figura karitatis* | *sue sic proprietatis* | *gerit formam.* || *Cor quod latet id secreto* | *Xpo dat; hanc pro decreto* | *servat normam.* || *Set terrene facultatis* | *est contemptrix; vanitatis* | *color aret.* || *Cuncta cunctis liberali* | *offert manu; spetiali* | *gelo caret.* Sotto la Giustizia sono scritti invece tre versi soli: *Equa lance cuncta librat* | *perfecta iusticia;* | *coronando bonos, vibrat* | *ensem contra vicia* || *cuncta. Gaudet et libertate;* | *ipsa si regnaverit,* | *agit cum iocunditate.* | *Quousque quo volverit* || *miles probus tunc venatur,* | *cantatur, venditur;* | *mercator it....* Sotto la Disperazione si legge la prima strofe in due righe; le altre due righe sono del tutto scomparse: *Instar cordis desperati sathan ducta suffocati* | *et gehenne sic dampnati* | *tenet hec figura.* Sotto l'Infedeltà ho rilevato queste sole parole: *Infedelis claudicat* | *ydola....* | *spernit qui se predicat* | *visu trahit ydolatria....* | Così alcuni altri mezzi versi qua e là, ma tutto il resto è affatto o quasi affatto scomparso. Solo con infinita pazienza si potrebbero decifrare sparsamente alcune altre parole senza ricavarne un senso continuo.

E prima di chiudere questo capitolo, crediamo di dover esporre alcune nostre osservazioni circa la tecnica, con cui furono condotti tutti gli affreschi. Il Selvatico ne disse già alcun che, ma assai brevemente, e in modo incompleto e non in tutto rispondente al vero. Dopo aver accennato all'uso dei pittori freschisti di stendere sopra l'intonaco rossastro, fatto forse di calcestruzzo e di amatito, lo strato di malta fina o di marmorino su cui dipingevano, uso che anche qui si nota conser-

[1] Quelli, che avrebbero dovuto trovar posto sotto l'*Incostanza*, non furono mai scritti perchè, mentre si vede chiaro il solco delle righe preparate, non v'è traccia di lettere.

vato da Giotto, sostiene che gli affreschi devono essere stati finiti a secco da Giotto stesso e che prima della pittura deve essere stata stesa su tutto il compartimento una tinta rossa, che largamente trasparisce dove le parti condotte a secco sono cadute [1].

Ecco invece quanto a me fu dato di constatare. Non c'è nessuna prova sicura che le pitture siano state ritoccate a secco, giacchè anche fortemente soffregate in vari luoghi col polpastrello delle dita o con una pezzuola bagnata non lasciarono la minima traccia di colore. E non è neppur vero che il colore sovrapposto sia caduto o per salsedine o per altro motivo; tutti i colori formano una cosa sola coll' intonaco. Tutti, tranne uno, ed è ciò appunto che ha tratto in errore il Selvatico. L'ultramarino, appena leggermente tocco colla punta del dito anche asciutta, si sfarina e scompare totalmente, ed in larghissimi tratti è caduto da per sè o per azione dell'umidità, così che molte vestimenta, che in origine erano azzurre, ora sono di un colore affatto diverso. Ma ciò prova una cosa sola: che Giotto diede a secco il solo ultramarino, sciogliendolo probabilmente nell'acqua semplice o con pochissima colla. Difatti l'ultramarino era colore prezioso e delicatissimo, che facilmente doveva decomporsi o alterarsi, perdendo della sua vivacità e della sua lucentezza; dal che la necessità di non usarlo a fresco e di non incorporarlo coll'albume d'uovo e con altri eccipienti. Anche l'anno scorso, avendo fatto acquisto di molte tavole del Guariento per il Museo civico di Padova, mi accorsi che mentre la pittura a tempera resisteva abbastanza a lungo allo strofinamento secco ed umido, l'ultramarino del fondo, in quei luoghi dove per il riparo dell'antica cornice s'era serbato inviolato da posteriori restauri, rimaneva attaccato alle dita colla più semplice pressione, talchè anche in quel caso mi convinsi che esso era stato sciolto in una colla assai leggera. Nella cappella Scrovegni poi, bene osservando, si vede che Giotto, in quei tratti dove aveva fin da principio l'intenzione di passarci sopra l'ultramarino, eseguì prima a fresco le luci e le ombre, ricavando le pieghe del panno con varie tinte, ora gialla più o meno forte, ora bianca e grigia, ora rossa

[1] *Scritti* cit., pag. 273 e segg. — Anche il FOERSTER (*I dipinti nella cappella di S. Giorgio in Padova,* traduzione SELVATICO, Padova, 1846, pag. 31) ripete la medesima cosa, fondandosi verisimilmente sulla asserzione del Selvatico.

viva come il sangue rappreso; poi su queste tinte stese la velatura di ultramarino, attraverso la quale trasparivano le dette luci ed ombre, ottenendo così l'effetto voluto. L'ultramarino, dove ancora esiste, non è mai nè illuminato nè ombreggiato direttamente, ma sempre, come dissi, per trasparenza; e le varie tinte sottoposte dovevano servire per dare ad esso toni diversi. Difatti, per citare un esempio, nel quadro dell'*Ascensione* (n. 37) la veste della Vergine, tutta ripassata, è azzurra, talchè oggi quasi si confonde coll'azzurro del cielo in cui campeggia. Ma sotto l'azzurro della veste si vede in più luoghi il preparato rosso, che doveva dare in origine a quell'azzurro un tono affatto diverso dal cielo. Ma ciò, ripeto, si riscontra solo per l'ultramarino e, anche per l'ultramarino, solo in taluni casi, ma non è affatto vero che il rosso fosse prima uniformemente steso su tutto il riquadro. Nella veste della Vergine della *Nascita di Gesù* (n. 16) il preparato, da cui è largamente caduto l'oltremare, è incarnatino, nella *Adorazione dei Magi* (n. 17) è grigio chiaro, e così via.

Due luoghi però sembrano, a primo aspetto, dar ragione al Selvatico. Nel *Cristo deposto* (n. 35) l'ultimo discepolo, nell'angolo destro del quadro, ha una veste rossa con assai strane lumeggiature verdi chiare, e la donna che sta in piedi dietro la Vergine ha un manto pure rosso nelle ombre e giallo nei lumi. Sembrerebbe dunque che in questi due casi il verde e il giallo fossero in origine stesi su tutto il preparato rosso e siano quindi in parte caduti. Ma, tranne che nei lumi, non rimasti su a casaccio ma evidentemente dati con tutto studio e minuto tratteggio, di giallo o di verde o di altro colore non rimane la minima traccia, che pur taluna ce ne dovrebbe essere, e l'orlatura argentea dei due manti è intatta, mentre sarebbe certamente caduta se fosse caduto il colore ad essa sottoposto, o quanto meno, venendo leggiermente tolta, dovrebbe lasciar veder sotto ancora il detto colore, come avviene dove l'ultramarino è scomparso. È certo pertanto che quelle due stoffe furono eseguite deliberatamente da Giotto con così curiosi ma pur gradevoli riflessi cangianti.

Tutti gli altri colori dunque, come dicemmo, tranne l'ultramarino sono dati a buon fresco, e il metodo usato è semplicissimo e comune. Giotto, dava prima, in modo uniforme, le mezze tinte, poi con colore

più carico ricavava le ombre e con colore più chiaro le luci, finalmente mescolando allo stesso colore un po' di nero, segnava i seni più profondi, e all'incontro unendo al colore molta biacca e lievemente con questa velando e tratteggiando, otteneva i risalti più fortemente illuminati. Anche i capelli sono trattati con metodo simile. Assai raramente si serviva, come nei due casi sopra accennati, di colore diverso per le luci o per le ombre; tuttavia potei notare una o due volte talune ombre del viso, attorno agli occhi ed al naso, fatte di verde assai vivo. Tutte le parti luminose poi o delle stoffe o dei volti o delle estremità, se staccano sur un fondo chiaro, sono contornate da una linea scura abbastanza grossa.

Il mirabile effetto, che produce tuttora questa cappella, è dovuto appunto in gran parte alla eccellenza della tecnica adoperata, per la quale i colori hanno serbato quasi tutti lo splendore primitivo. Restauri non ne mancano qua e là, ma non son tali da scemare l'impressione generale. Questa impressione però doveva essere immensamente più grande, quando tutto l'ultramarino, nelle sue varie tonalità, esisteva a suo posto, e quando sopratutto gli argenti profusi da ogni parte, nei fregi delle fascie, sulle vesti e attorno al capo degli apostoli, e ora diventati neri come pece o in gran parte scrostati, riflettevano in mille fiamme la luce spiovente dalle lunghe vetrate. Certo quest'opera di Giotto dovea sembrare, dopo tanta ruvidezza d'arte, cosa miracolosa.

V.

GLI AFFRESCHI PADOVANI IN CONFRONTO COLLE PRECEDENTI OPERE GIOTTESCHE E PREGIOTTESCHE. — RELAZIÓNE CRONOLOGICA ED ARTISTICA TRA GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA INFERIORE DI ASSISI E GLI AFFRESCHI PADOVANI. — IMPORTANZA DI QUESTI NELLA STORIA DELL'ARTE DI GIOTTO. — DANTE E GIOTTO.

CERCHIAMO ora, verso la fine di questo nostro studio, di vedere quale posto occupino nello svolgimento dell'arte giottesca questi affreschi padovani.

Il passo gigantesco, dall'arte italiana fatto con essi sulla via della verità naturale, non può essere meglio provato che dal confronto con quegli altri affreschi, di cui gli allievi di Cimabue e forse Giotto stesso giovanetto ornarono le pareti della chiesa superiore di Assisi. Per tale confronto il vincolo che, attraverso la scuola di Cimabue, lega Giotto alla tradizione bisantina, e tuttavia la grandezza del rinnovamento da lui, sulle orme del maestro e con la potenza del proprio genio, operato si rivelano simultaneamente in tutta la loro evidenza. Ecco, ad esempio, la *Cattura di Cristo* in Assisi. La composizione non differisce gran che da quante prima di Cimabue avevano avvivato le pagine dei manoscritti o abbellito le pareti di altre chiese. Una folla di armati o, per meglio dire, di teste di soldati e di apostoli circonda il gruppo principale fatto da Cristo e da Giuda. Nello sfondo le lancie e le lampade portate in alto da soldati che non si vedono. Sul dinanzi S. Pietro seduto taglia tranquillamente un' orecchia ad un piccolo Malco, il quale sembra assoggettarsi con tutta grazia alla operazione chirurgica, — un gruppo tolto anche questo da più antiche miniature. Solo nell'occhio mesto e profondo di Cristo, che

sembra sfuggire la vista del traditore, nella nobiltà dolce e severa ad un tempo del volto di quello, nel fraudolento inchinarsi di questo e nei tratti volgari della sua faccia, noi scorgiamo condotto già a buon punto il tentativo di dare alla scena, col contrasto delle due figure, espressione naturalistica e psicologica. Ora nella *Cattura* giottesca di Padova gli elementi costitutivi di questa scena non mutano; ma quale enorme distanza separa l'una dall'altra opera d'arte! La folla si apre e si muove; non più le teste sole, ma le intiere persone in essa si disegnano, e i volti si accendono di sentimento e di espressioni diverse; S. Pietro si lancia dietro a Malco con moto improvviso e violento; Cristo si inchina forzato a ricevere il bacio infame di Giuda; questi, ripugnante nel volto, gli si accosta con perfido atto; e gli sguardi loro, due terribili sguardi, colmo l'uno d'odio, colmo l'altro di disprezzo e di rimprovero, si cercano e si incontrano e si penetrano e sembrano non potersi disgiungere più. Nessun artista prima d'allora aveva così evocato dalle più profonde latèbre sue l'anima umana!

CATTURA DI CRISTO - ASSISI.

Uguale impressione noi proviamo confrontando gli altri dipinti. Nella *Crocifissione* di Assisi attorno al corpo gigantesco ed arcuato del Cristo sciamano nell'aria gli angioletti e s'affollano in terra uomini e donne, da cui soli si staccano sul dinanzi i discepoli e le Marie, e da tutti costoro, il cui volto si atteggia alle più violente espressioni di pianto, le cui braccia si tendono rigide verso la croce, esce come un urlo disperato che turba lo spettatore. Se la disposizione della

scena e i suoi elementi sono quali i bisantini ci aveano tramandato, l'espressione però esagerata e quasi feroce del sentimento è il portato dell'arte nuova, che non sa ancora contenersi entro i limiti del conveniente. Nell'affresco di Giotto invece questi limiti non vengono superati: il dolore si esprime senza contorsioni grottesche, la folla si dirada e da essa si staccano il centurione convertito e i soldati che giuocano le vesti, la Vergine, anzi che urlare e smaniare, sviene dolcemente tra le braccia delle compagne. Alla disperazione succedono la mestizia e le lacrime, che vincono l'animo senza sopraffarlo.

Più evidenti ancora sono la simiglianza e nello stesso tempo il contrasto fra i due dipinti che rappresentano il *Cristo deposto*. Questa è forse, fra le storie del nuovo testamento frescate nella chiesa superiore di Assisi, la più originale, quantunque anche in essa non manchino, come provarono il Cavalcaselle ed il Crowe [1], gli elementi tradizionali, conservatici da affreschi anteriori e dalle miniature dei codici. Ma strettissime sono le relazioni che legano la composizione di Assisi a quella di Padova. La distribuzione e l'atteggiamento dei personaggi sono quasi identici ed il gruppo principale è ripetuto quasi senza varianti. Ma nel dipinto padovano ogni convenzione ed ogni freddezza sono scomparse; ciascun individuo ha una maniera diversa e pur ugualmente efficace di esprimere il proprio dolore; e, se anche in Assisi la madre si china ansiosa a riguardare il figliuolo, in Padova i suoi occhi esausti di lacrime, il suo volto irrigidito dal dolore sembrano cercare ansiosi un barlume di vita in quel corpo, e la tenerezza suprema di quell'abbraccio leggiero leggiero è espressione di un' angoscia tutta umana e tutta interiore, che invano cercheremmo nella madre di Assisi.

Anche tra gli affreschi che Giotto stesso dipinse durante il suo primo soggiorno ad Assisi nella medesima chiesa superiore e questi affreschi padovani è grande il distacco. Esso si rivela, non tanto nella scienza della composizione, in Assisi già non poco progredita, quanto nei particolari e specialmente nel tipo delle teste e nelle pieghe dei panni. In quelle storie di S. Francesco le teste hanno conformazione ancora assai difettosa e la uniformità loro è ben più spiccata che

[1] Op. cit., I, pag. 341.

a Padova. La fronte bassa e stretta, il naso lungo e in linea diritta con la fronte, gli occhi incrociati e quell'espressione leggermente piagnucolosa del volto sono, a Padova, abbandonati dal pittore e sostituiti con caratteri più naturali e più vari. Anche le pieghe sono in Assisi, tranne qualche eccezione, sommarie e poco profonde e poco mosse.

❦ ❦ ❦

Ciò si intenda però soltanto per gli affreschi del primo periodo, giacchè quelli del secondo periodo e specialmente quelli della chiesa inferiore hanno caratteri di gran lunga diversi, sui quali è necessario che insistiamo meno brevemente.

Come ognun sa, la cronologia delle opere giottesche è ancora così incerta che nulla più. Due sole date abbiamo sicure, quella del 1298, quando il pittore intraprese a Roma il musaico della navicella, e quella del 1300, quando fu incaricato di dipingere nella Loggia di S. Giovanni in Laterano la proclamazione del giubileo. Verisimilmente dunque dal 1298 al 1300 Giotto fu in Roma, dove attese ad altri lavori, tra cui al bellissimo trittico della sacrestia di S. Pietro. Quasi tutti gli storici, il Cavalcaselle e lo Zimmermann compresi, pongono le pitture di Assisi prima di questo soggiorno di Roma e dividono quelle in due periodi, dei quali il secondo comincierebbe, giusta lo Zimmermann, dalla 13ª composizione della chiesa superiore, vale a dire dal *Presepio di Greccio*. In questo secondo periodo sarebbero incluse, sempre al credere dello Zimmermann, anche le allegorie sovrastanti all'altar papale nella chiesa inferiore, giacchè, per lui, tra esse e le ultime storie della chiesa superiore non c'è soluzione di continuità [1], e ciò contro l'opinione prima generalmente accettata che tra le pitture della chiesa superiore e quelle della chiesa inferiore intercedesse un lungo lasso di tempo. Da queste allegorie quindi si passerebbe, per una graduale transizione, alle pitture di Roma e da queste alle nostre pitture pa-

[1] *Giotto und die Kunst Italiens in Mittelalter*, Leipzig, 1899, I, pag. 364 e segg.

dovane. Secondo il Frey invece le allegorie della chiesa inferiore di Assisi sarebbero da collocarsi circa al 1302, nel qual caso sarebbero posteriori alle opere romane[1]. Lasciando stare per ora la questione se tra gli affreschi della chiesa inferiore e quelli della chiesa superiore debba vedersi o no un distacco di tempo, nessuno dunque degli storici sopracitati, che son pure dei più autorevoli in materia, ha mai messo in dubbio che le storie padovane non debbano essere di non poco posteriori alle allegorie ed agli altri dipinti giotteschi della chiesa inferiore di Assisi. Ci fu bensì chi ammise invece doversi vedere nella allegoria della *Povertà* una chiara influenza dantesca dal noto episodio del canto XI del Purgatorio, e chi anche nella allegoria della *Castità*, fra i tre personaggi che S. Francesco incontra fuor della rôcca, volle vedere ritratto Dante medesimo, vecchio, affranto dai patimenti e vestito da terziario[2], nel qual caso la dipintura di esse allegorie ne verrebbe di molti anni ritardata. Ma questa dei ritratti di Dante è la più ingarbugliata questione del mondo, nella quale, dopo tanto dire e ridire, siamo ancora nella completa incertezza, — e quanto al concetto allegorico della Povertà, il Mestica prima[3], poi il Kraus[4] sostennero che Giotto, per pensarci, non doveva aver avuto affatto bisogno di conoscere la Commedia, poichè ormai la allegoria stessa s'era venuta formando nella letteratura francescana e nelle sacre rappresentazioni. Ad ogni modo, dice il Kraus, la nuova andata di Giotto in Assisi non potrebbe essere avvenuta che dopo il 1321, il che è ben lungi dall'esser probabile, mentre quelle allegorie non sembrano appartenere agli ultimi dieci o quindici anni della vita dell'artista. Vero è che tre anni prima il Kraus stesso aveva ammesso tutto l'opposto, che, cioè, la *Commedia di Dante esercitò una evidente influenza sulle ultime creazioni di Giotto in Assisi*[5].

Ora, francamente, non solo non dubito di accostarmi al Cavalcaselle per quanto riguarda il distacco cronologico ed artistico fra le

---

[1] *Studien zu Giotto*, in *Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen*, VI (1885), pag. 107 e segg.

[2] Cfr. MESTICA, *S. Francesco, Dante e Giotto*, in *Nuova Antologia*, serie II, vol. XXVII, pag. 28 e segg.

[3] Op. cit., vol. XXVIII, pag. 56.

[4] Op. ult. cit., vol. II, pag. 105.

[5] *Dante, sein Leben und sein Werk*, etc., Berlin, 1897, pag. 556.

quattro allegorie della chiesa inferiore e i dipinti della chiesa superiore, che mi sembra di una indiscutibile evidenza, ma credo anzi che questo distacco sia di gran lunga maggiore di quanto fu sino ad ora creduto e che il secondo ritorno di Giotto in Assisi debba collocarsi dopo la dipintura della cappella Scrovegni. Le allegorie di Assisi rappresentano e per altezza e per studiosità di concetto e per ricchezza e armonia di composizione e per bellezza di trattazione e di forme e di linee un grado assai più elevato degli affreschi padovani. Quel movimento naturalistico che, come dicemmo, fu impronta specifica di tutta l'arte nuova e di cui a Padova abbiamo testè notato segni non dubbi e non scarsi, ad Assisi fa già piena e forte prova di sè, inspira tutte le quattro composizioni, anima tutte le figure, sciogliendo d'intorno ad esse ogni residuo di gelo, che ancora un poco le irrigidiva. L'allegoria della *Povertà* e quella della *Castità* sono, sotto questo aspetto, le più pregevoli. La figura della Povertà così crudemente realistica, il bellissimo gruppo di lei con S. Francesco e con Cristo, la figura del povero che riceve il mantello, l'aneddoto di Amore cacciato, l'altro di S. Francesco che accoglie i primi seguaci, la scioltezza, la verità, la dignità, la grazia, la proporzione di tutte quelle figure, la squisita finitezza con cui sono condotte, tutto ci dice che Giotto ha percorso nuova e lunga via verso la perfezione dell'arte, lasciando dietro a sè di non poco le opere sue precedenti e tra queste le padovane. Ma sopratutto il pensiero dell'artista in quelle allegorie si mostra assai più maturo ed arrivato ad un grado di speculazione che invano altrove cercheremmo. Se non si voglia riconoscere che egli abbia ricevuto dalla Commedia la inspirazione, non si può neanche però ragionevolmente supporre che la letteratura francescana sia stata sufficiente a dargli qualche cosa più che un semplice, rudimentale suggerimento; le allegorie di Jacopone erano ancora così infantili e così meschine! Giotto dunque, se non prese da Dante, creò tutto o quasi tutto di suo; nel qual caso cresce a cento doppi l'ammirazione per tale eccellenza di concepimento e più ci sentiamo rafforzati nell'opinione nostra. Il pensiero allegorico, se nel basamento della cappella Scrovegni si esprime con vivezza e con verità sorprendente, è là pur sempre un pensiero di forme ancora assai semplici e modeste e limitate; l'artista concepisce isola-

tamente le Virtù ed i Vizii ad uno ad uno, dando a ciascuna figura atteggiamento e attributi particolari, tali che ne rispecchino il carattere morale, ma nulla più. Appena nelle allegorie della *Giustizia* e della *Ingiustizia* questo concetto ardisce svolgersi ed allargarsi alquanto nelle figurine degli zoccoli dei due troni, ma la trovata è, come ben si capisce, ancora un po' timida e goffa. Da questi primi saggi alle tre grandi composizioni che sovrastano l'altar papale di Assisi, nelle quali tanti personaggi si muovono ed agiscono, avendo ciascuno un determinato carattere ed un determinato ufficio allegorico particolare ed obbedendo tutti ad un concetto allegorico generale, che ogni composizione altamente, anzi spesso astrusamente, ha generato e informato, il passo è assai lungo. Ammettere che le allegorie di Padova vengano dopo le allegorie di Assisi è ammettere che l'arte di Giotto abbia compiuto un regresso, passando dal composto al semplice, dal difficile al facile, dal più grande al meno grande.

Nè le allegorie soltanto si oppongono alla comune credenza. Il Cavalcaselle e il Crowe, il Dobbert, il Lübke ed il Tode avevano, come ognun sa, validamente rivendicato a Giotto le storie della *Vita di Cristo* della crociera di destra nella stessa chiesa inferiore di Assisi, che il Rumohr e qualche altro avevano creduto dover attribuire ad uno dei suoi scolari. Lo Zimmermann acutamente si accorse che queste storie non possono venir ritenute anteriori a quelle di Padova, per ragioni che adesso lungamente discorreremo; onde, non volendo rinunciare affatto alla sua tesi, non trovò di meglio che ritornare all'opinione del Rumohr negandole a Giotto nuovamente. Ma la ragione da lui addotta, non esser possibile che Giotto abbia copiato se medesimo, non può venire seriamente accolta, come quella che anzi va contro alla consuetudine degli antichi artisti. Egli stesso del resto ammise che queste storie di Assisi sono tra le cose più belle che la pittura del trecento abbia prodotto [1]. Soffermiamoci alquanto su di esse e vediamo il vincolo che le unisce alle storie padovane.

Tosto ci accorgiamo che questo vincolo è tanto stretto che ad un superficiale osservatore le une sembrerebbero quasi dalle altre ricopiate.

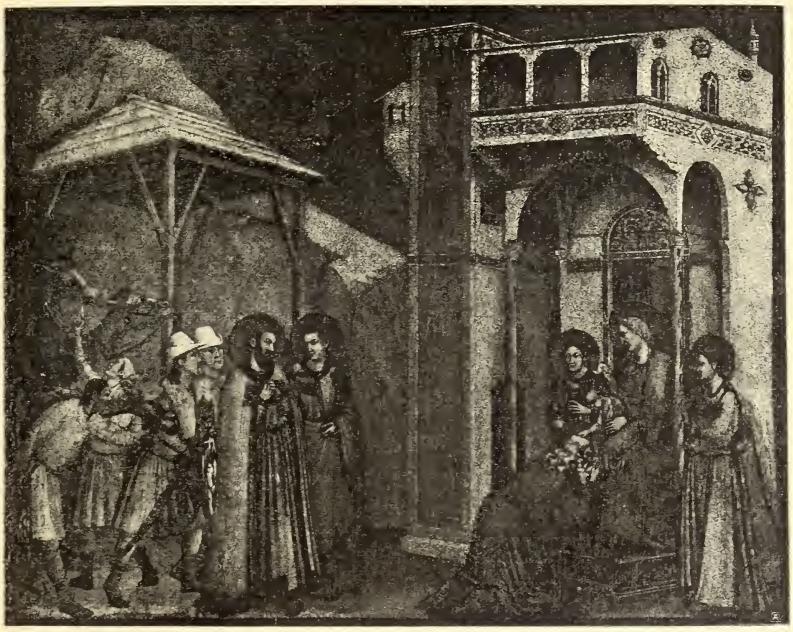
[1] Op. cit., pag. 404 e segg.

La disposizione dei gruppi, l'atteggiamento dei personaggi principali, gli edifici e i paesaggi di sfondo, tutto corrisponde con tale simiglianza che si crederebbe quasi non restare altro criterio di giudizio per distinguere queste da quelle se non il grado di perizia maggiore o minore usato dall'artista nella loro esecuzione. Ma se meglio guardiamo, ci accorgiamo tosto di molte e di notevolissime differenze, le quali non tutte a capriccio momentaneo del pittore si possono ascrivere, ma rivelano un diverso grado di evoluzione e di perfezionamento del suo spirito artistico. Delle quali differenze la prima e la più importante sta nel numero dei personaggi principali e degli episodi secondari, numero assai maggiore ad Assisi che a Padova, e nella ampiezza e nello studio pur maggiore dato così agli edifizi architettonici come agli sfondi di paese, onde ne vengono agli affreschi di Assisi maggior ricchezza della composizione e movimento e vita maggiore. E un'altra differenza sta anche nello stile architettonico degli edifici, giacchè in quelli padovani l'arco rotondo predomina di gran lunga sull'arco acuto e la costruzione è sempre povera e quasi rudimentale, mentre in Assisi l'arco acuto, pur non soppiantando del tutto l'arco rotondo, spiega ogni sua grazia e l'edificio assume sovente magnificenza non comune.

Nella *Visita di Maria ad Elisabetta* manca a Padova affatto lo sfondo di paese che ad Assisi è formato di montagne e di alberi, e l'abitazione di Elisabetta è rappresentata da un solo portico a croce, senza tutta la parte superiore e posteriore dell'edificio. Le donne che accompagnano Maria nell'affresco padovano non corrispondono nè per aspetto nè per vestito a quelle di Assisi, nelle quali si vede un certo studio di ritrarre tipi e costumi orientali: inoltre mancano a Padova le due ancelle, che portano doni ed oggetti necessari per il cammino.

Nella *Adorazione dei Magi* il grazioso edificio architettonico di Assisi, nel cui atrio siede la Vergine, a Padova manca; così pure, invece del ricco trono lavorato a musaici e ad intagli, troviamo qui una specie di rozzo soglio formato dalla roccia, su cui siede la coppia celeste. Due soli cammelli a Padova, di uno dei quali appena si intravvede la testa, mentre l'altro sta rigido e sembra di legno; ad Assisi i cammelli son tre, e due di essi protendono con bellissimo movimento

il muso, quasi per giungere anch'essi a scorgere il Salvatore. Un solo servo a Padova accompagna i Magi, mentre due servi e due armati ne formano il seguito ad Assisi. Più naturale e più vivace è la disposizione e l'atteggiamento dei Magi in Assisi, ed il Bimbo, che a Padova è rigidamente fasciato sino al collo, secondo il tipo bisantino, là ha le braccia libere e con graziosissimo atto si inchina ad accarezzare il capo canuto del vecchio.



ADORAZIONE DEI MAGI – ASSISI.

Nella *Presentazione di Gesù* il tempio è riprodotto nell'affresco di Padova in forma affatto rudimentale: un piccolo tabernacolo o ciborio quadrangolare ad arco rotondo sostenuto da quattro colonne a spirale, tra le quali appena capirebbe la figura del sacerdote; ad Assisi invece abbiamo, per tutta la grandezza dell'affresco, l'interno di un grandioso tempio gotico a tre navate, colla veduta dell'abside, coll'altare nel mezzo della crociera, e sull'altare l'arca santa. Appena lungo le cornici fan capolino ancora gli archetti lombardi. Basterebbe, io credo, questo

bello studio di prospettiva architettonica per renderci sicuri che, al momento della sua esecuzione, alcuni anni doveano esser trascorsi da quando l'autore aveva dipinto il minuscolo tempietto di Padova. Anche i personaggi, che a Padova erano appena sei compreso il Bimbo, vale a dire il numero strettamente necessario, ad Assisi salgono a tredici, e tra questi si trovano, al seguito del sommo sacerdote, altri tre sacerdoti o diaconi, dei quali il più giovane, caduto in ginocchio, tende in uno slancio d'affetto le braccia verso Gesù, dando così alla scena assai maggior movimento. Più rigida e più solenne è ad Assisi la profetessa, più inspirato l'atteggiamento del sommo sacerdote, e il Bimbo, che a Padova con soave espressione si lancia quasi fuor delle braccia di lui e gitta le mani verso la Madre che gli tende le sue, ad Assisi, con minor effetto estetico ma in modo più assai naturale perchè più adatto alla tenerissima età, è ancora tutto fasciato e volge solo il viso con desiderio a Maria.

Nella *Fuga* di Assisi avviene invece un fenomeno contrario a quello fino ad ora constatato; i personaggi scemano di numero anzi che aumentare. Ma in compenso ad un insipido giovanetto è sostituita una fantesca stranamente abbigliata alla foggia orientale, e il paese fatto a Padova appena di due dorsi di montagna sparsi di rari alberetti tutti simiglianti, in Assisi si complica di ben quattro monti e di due castelli e di alberi di varie forme, tra i quali un palmizio. Dal che si vede che, se la composizione è più semplice, si accresce di assai lo studio dei particolari e la cura di rendere persone e luoghi con maggiore rispondenza alla verità.

Nel *Massacro degli innocenti* la composizione ritorna assai più numerosa ed infinitamente più viva e più efficace in Assisi che in Padova. Là Erode non è più solo sul terrazzo della reggia, ma accompagnato dai cortigiani e di fronte a lui non è più un unico edificio, quasi un battistero ottagonale, ma parte di una vera città con vie ed edifici diversi. Soldati a piedi e a cavallo con lancie e bandiere riempiono lo sfondo, e le madri, non più volte tutte rigidamente ad una stessa parte, si agitano e si muovono in atti disperati. Altre madri, sedute in atteggiamenti strazianti, delirano sui corpicini esanimi delle loro creature. E quanta più verità, quanta più vita nel movimento di quella madre

di Assisi, che fa scudo del proprio corpo al corpo del bimbo, al confronto della madre padovana, che si limita a piangere e a pregare! Quanto maggiore tumulto e desolazione ed orrore in tutta la scena!

Nella *Disputa di Gesù* abbiamo a Padova la navata mediana di una chiesa romanza con l'abside e due cappelle nel fondo, senza finestre;

MASSACRO DEGLI INNOCENTI – ASSISI.

ad Assisi l'interno di un originale edificio gotico con cinque cappelle nel fondo, ciascuna delle quali illuminata da una bifora ad arco acuto. Preziosa caratteristica poi, che distingue l'affresco di Assisi da quello di Padova, è la diversità di espressione nel volto e nell'atteggiamento di ciascuno dei dottori, dalla quale in ciascuno si mostra un diverso grado di attenzione, mentre a Padova le faccie loro sono prive quasi tutte di espressione qualunque.

Nella *Crocifissione* di Assisi maggiore è il numero dei personaggi e più varia e viva l'espressione loro. A sinistra della croce non uno ma due gruppi nettamente distinti; a destra in verità assai meno mo-

vimento di figure che nell'affresco padovano, ma ciò è conseguenza della necessità di sostituire ai soldati, che giuocano le vesti, S. Francesco e i suoi seguaci. Ad Assisi la croce è alquanto più alta, onde alla intiera composizione ne viene maggiore dignità ed armonia.

Riassumendo dunque e ripetendo, da questo nostro confronto risulta che nelle storie di Assisi la composizione è più studiata e più numerosa che in Padova e che l'architettura gotica vi sostituisce quasi totalmente l'architettura romanza. Non è possibile ammettere certamente neanche qui che Giotto passasse in tal modo dalle forme più complesse alle più semplici, giacchè anche per lui deve essere avvenuto quanto si nota nella vita di tutti gli artisti, che il magistero loro col procedere degli anni si vien facendo più ricercato e più ricco. E se il passaggio dall'architettura romanza alla gotica era nel pittore naturale e necessario, poichè rispecchiava il reale passaggio che si svolgeva nell'arte dell'edificare, inverosimile e quasi impossibile ci sembrerebbe il contrario[1]. Ma più ancora di queste pur forti ragioni ne convince il fatto che nelle storie d'Assisi la concezione è assai più alta e più ampia e, come oggi si suol dire, più evoluta, ed è maggiore assai il grado di sensibilità e di affettività nell'artista, e maggiore la perizia di rendere in forma verace sentimenti ed affetti, ed è più naturale la visione delle cose e del paese, ed il pensiero architettonico (a parte anche lo stile degli edifici) è più nuovo e assai più sviluppato. Quando lo Zimmerman disse non esser possibile che Giotto abbia in queste storie copiato e diluito se stesso non tenne conto di tutto questo; non s'accorse che in Assisi le storie padovane non sono *diluite* ma ampliate ed intensificate nello stesso tempo, portate cioè ad un grado più alto e più vasto di perfezione artistica; e che ciò non sa mai fare uno scolare od un imitatore ma solo il maestro, quando, progredito nel magistero dell'arte, ritorna sull'opera propria. Di tali esempi è piena la storia artistica universale e noi possiamo bene, anzi dobbiamo ammettere il fatto anche per Giotto. Le ragioni sono tali che non consentono di venir contraddette: tutta la scena intensamente drammatica

[1] Tali concetti mi esprimeva un giorno, nei suoi amichevoli conversari, anche il prof. Adolfo Venturi, della cui alta autorità mi è qui gradito giovarmi.

della *Strage degli innocenti,* tutto il gruppo dei servi e dei camelli nell'*Adorazione dei Magi,* e i due gruppi pietosi delle Marie nella *Crocifissione,* e le costruzioni architettoniche nella *Presentazione al tempio* e nella *Disputa,* e il paese della *Fuga* stanno a provare che del tempo era trascorso dagli affreschi padovani al giorno in cui Giotto dipingeva nella chiesa inferiore di Assisi e che nel periodo, decorso dall'uno all'altro lavoro, il senso dell'arte s'era venuto in lui acuendo e affinando e innalzando.

Si nota, a dir vero, qualche rara eccezione. Il gruppo di Maria e di Elisabetta nella *Visitazione,* la figura della Profetessa nella *Presentazione al tempio,* il gruppo dei soldati giuocanti le vesti nella *Crocifissione* perdono in Assisi alcun che della loro bellezza o sono alquanto poveramente sostituiti; ma non mancano certamente ragioni a scusare tale apparente e momentanea deficienza. Per esempio, la sostituzione di S. Francesco e dei suoi seguaci ai soldati era, come dicemmo, imposta o almeno suggerita all'artista dal luogo in cui dipingeva. Ma queste ed altre deficienze di composizione, se ci sono nei quadri di Assisi, si connettono sopratutto strettamente colla deficienza della tecnica nella esecuzione dei quadri stessi. Giacchè questo parmi innegabile e fu forse motivo sino ad ora dell'errato giudizio cronologico, che questi ultimi affreschi di Assisi, nonostante la superiorità evidentissima di intelligenza artistica con cui furono creati e composti, mostrano una abilità di esecuzione certamente minore di quella degli affreschi di Padova. Le fronti vi sono più basse e più strette, i nasi più grossi e piramidali, gli occhi più accostati e quasi incrociati, i colli più rigidi, il colorito meno fuso e meno delicato. Il che è tanto più notevole in quanto le allegorie e la Glorificazione di S. Francesco, che son sopra l'altar papale, vedemmo già segnare un grado assai più alto anche di perizia tecnica di fronte alle stesse pitture padovane. Onde in ciò l'opinione mia sta di mezzo tra quella del Cavalcaselle e quella del Rumohr quanto all'autore dei dipinti della crociera e tutte due le rinnega quanto al tempo della esecuzione loro. A mio credere, la seconda andata di Giotto ad Assisi avvenne dopo la decorazione della cappella Scrovegni. Durante questo nuovo soggiorno egli attese oltre che alla dipintura della vôlta dell'altare, anche a quella delle storie di Cristo, ma poichè

quest' ultima medesima materia, egli aveva già trattata a Padova assai largamente, e poichè l'altro nuovo e arduo soggetto ben più l'attraeva, in questo occupò tutto se stesso e delle storie di Cristo curò la composizione e il disegno, ma ne affidò, almeno per la maggior parte, l'esecuzione ad alcuno dei suoi scolari, di quelli forse che già in Padova lo avevano assistito nel lungo lavoro e che meglio quindi potevano interpretare il suo pensiero; da ciò lo squilibrio evidente tra composizione e forma. Se poi questo scolare fosse o Giovanni da Milano, come propose il Rumohr, od altri, non è compito nostro qui il ricercare.

Così l' invito del generale dell'ordine, fra Giovanni di Muro, di cui narra il Vasari, può credersi forse avvenuto verso la fine del suo generalato, cioè nel 1304, e spiega in tal modo come Giotto lasciasse incompleta la cappella Scrovegni, da terminare da uno dei suoi allievi, ed egli si mettesse lentamente in via per Assisi.

❦ ❦ ❦

Ma è tempo ormai di ammainare le vele e di ridurci nel porto.

Da quanto siamo venuti sin qui discorrendo, chiaro risulta che gli affreschi della cappella Scrovegni, senza essere nè delle ultime nè delle più perfette, sono certo la più importante delle opere che ci rimangono di Giotto. Se noi ripensiamo, uno ad uno, tutti gli altri suoi dipinti, facilmente conveniamo che nessuno, anche se più bello, può reggere al confronto di questi considerati nel loro complesso. Gli affreschi della chiesa superiore di Assisi mostrano l'artista, già in parte sciolto dai vincoli della convenzione e della tradizione, muovere sicuro alla conquista di quell' ideale naturalistico, che lo attrae; ma in quelle storie di S. Francesco la meta è ancora lontana, nè abbiamo peranco più che il racconto prosaico della leggenda, quale l'agiografo medievale aveva conservata. Nelle allegorie della chiesa inferiore la meta non solo è raggiunta ma è forse ormai oltrepassata. Se per abilità di esecuzione queste segnano, a mio giudizio, il culmine a cui giunse l'arte giottesca, esse mostrano già, quanto all' ispirazione, il sostituirsi di

un' idea trascendentale all' idea naturalistica. Accanto alla genialità dell'artista che anima di nuova vita la vecchia materia, fa in esse sua prova la sottigliezza dello scolastico che distingue e analizza, quasi intieramente assorto nel mondo delle astrazioni; più che il poeta che ci conquista, è in quelle il filosofo che ci costringe a pensare. L'arte è più perfetta, ma la fonte da cui zampilla è meno fresca e meno vivace. Solo la *Glorificazione di S. Francesco,* dell'asceta dell'amore dalla faccia smunta e dai grandi occhi pensosi, trasportato nell'aria — mirabile visione — fra le danze, i canti, i suoni, il tripudio di mille celesti, è breve ma altissimo canto di lirica spontanea. Anche le storie della chiesa inferiore segnerebbero questo grado maggiore di perfezione, se nella maggior parte di esse il pennello del maestro non fosse stato sostituito da quello assai meno destro degli scolari. Così tutte le opere posteriori a Verona, a Ferrara, a Ravenna, a Firenze, a Napoli sono ormai o intieramente perdute, o mutilate, o sciupate come la cappella Peruzzi o la cappella de' Bardi in S. Croce e lasciano vedere appena una parte della primitiva loro eccellenza.

Sola, immune quasi intieramente da gravi restauri o da guasti profondi, rimane la chiesa degli Scrovegni. Non mai Giotto in sua vita ebbe del resto così felice occasione di lasciar libero il corso al proprio genio. In Assisi parte del posto era già occupato dai precedenti maestri, che avevano dato l'intonazione anche per il futuro e dalla cui suggestione era difficile liberarsi; e tuttavia quanto rimaneva delle due basiliche da dipingere era ancor troppo, perchè la mente di un artista del trecento, per grande che fosse, potesse abbracciarlo in un'unica concezione. Da ciò l'interruzione, quasi la frammentarietà del pensiero decorativo che ornò, per mano di tanti ingegni, quelle pareti. Altrove invece furono piccole cappelle, tagliate nel corpo di chiese maggiori, strette e inceppate da linee architettoniche, troppo piccole per potervi lanciare ad ampio volo la fantasia. Qui invece Giotto aveva tutta per sè una chiesa da decorare, assai più grande di una cappella, assai più piccola di una basilica, — dalle pareti e dalla volta liscie e bianche senza cornici, senza pilastri, senza cordonature, senza inceppamenti di sorta, — e su questo campo, che gli si parava dinanzi nudo come una tavola gigantesca, un grande soggetto da trat-

tare, il più grande soggetto che il medio evo gli potesse suggerire. Il pensiero dell'artista, sottratto quasi ad ogni vincolo materiale, poteva impennarsi quant'alto voleva e spaziare a sua posta nei campi più eccelsi della fantasia e dell' ispirazione.

❦ ❦ ❦

E Giotto fu degno di così singolare fortuna. La formula prima, fondamentale della decorazione da lui adottata fu tutt'altro che nuova; Giotto l'aveva ricevuta attraverso lunga tradizione dall'arte bisantina, e non sarebbe egli stato uomo del suo tempo se quella tradizione avesse rinnegato. Assai prima che da lui, sopra la porta d' ingresso delle Chiese si era figurato il *Giudizio,* e di fronte a questo, sui due spicchi curvilinei dell'arco trionfale l'Angelo e la Vergine, e lungo la navata file di vergini o di martiri o storie di Cristo e de' santi. Ma ciò che nell'arte bisantina era inorganica espressione di pensiero convenzionale, tra le mani di lui si anima e si trasforma di vita e di pensiero nuovo. Come Dante aveva dalla tradizione medievale ricevuti gli inorganici elementi, che, fusi insieme e vivificati dal soffio potente del suo genio, doveano dar nascimento alla più grande opera poetica che forse vanti l'umanità, così Giotto dagli elementi rudimentali dell'arte bisantina trae fuori una delle opere più fortemente concepite che possa vantare la pittura mondiale, trae quel grande poema, sacro ed umano nello stesso tempo, che noi abbiamo analizzato ed ammirato.

Ora questo è forse il vincolo che lega più strettamente il sommo pittore al sommo poeta, ed in esso sta forse la ragione nascosta per cui, da Benvenuto d'Imola agli ultimi illustratori della cappella Scrovegni, tutti sentirono quasi il bisogno di mettere questi due sommi in diretta corrispondenza intellettuale fra di loro. Il Venturi, in un suo acuto studio, intese a mostrare che la mille volte predicata simiglianza di Dante e di Giotto non esiste se non nel modo comune di sentire e di esprimere il nuovo ideale naturalistico, che era pur comune a tutti gli uomini di quel tempo e che in essi due trovò i più eccelsi

banditori ed interpreti. Quanto all'essenza « l'arte di Dante e l'arte di Giotto non hanno la affinità, o meglio la correlazione necessaria, che si credette esistere fra esse, e formano come due torri disgiunte, simili solo nella elevatezza delle mura che sfidano il tempo »[1]. E ciò fu giustamente detto. Ciascun' arte, pure sgorgando assieme alle altre da fonte comune, essendo cioè espressione dell'umano unico pensiero, ha fisionomia propria, ha caratteri propri, che le segnano confini precisi e le impongono una vita parallela sempre, sincrona anche assai spesso alla vita delle altre arti sorelle, ma da queste affatto distinta. I mezzi stessi diversi, di cui ciascun'arte è costretta servirsi, le impongono, come già il Mestica aveva osservato[2], pur nella comunanza dei principî massimi, queste differenze di vita, dalle quali pittore e poeta hanno vantaggi e svantaggi rispettivamente l'uno sull'altro.

Per Dante e per Giotto il fatto comune si aggrava di una particolare condizione. Manca a Giotto, o almeno è in Giotto minore, come del resto in ciascun altro del suo tempo, ciò che fece di Dante uno dei geni più eccelsi che abbiano illuminato la terra: la sintesi meravigliosa di ogni scienza, la speculazione profonda d'ogni problema fisico o metafisico, la purissima nobiltà di un' idea politica quasi universale, l'indipendenza di giudizio, la fiera ribellione contro ogni viltà ed ogni soperchieria, l'aspirazione ad una vita intellettuale e morale sommamente alta e pura, quella sovranità insomma di pensiero, che trasformò nelle sue mani la materia di un poema religioso nel poema in cui l'umanità intiera trova pei secoli l'eco della propria anima anelante alla perfezione. Se Giotto avesse potuto alzarsi così sublime, egli avrebbe cessato d'essere pittore. Il suo poema invece rimane essenzialmente religioso; l'elemento umano vi entra solo in quanto il religioso trae da esso la sua ragione d'essere e la sua materiale espressione. Vizii e virtù si fronteggiano nello zoccolo delle pareti, come si uniscono e si combattono nell'anima dell'uomo; sopra di essi si svolge la grande epopea dell'amore e del dolore divino, che di quest'anima rende possibile la redenzione.

---

[1] *Dante e Giotto,* in *Nuova Antologia,* del 16 febbraio 1900, pag. 613.
[2] Op. cit., pag. 53.

Ma questo semplice concetto è elaborato, è ordinato, è disposto in quella forma altamente organica che abbiamo veduto e per la quale i due elementi diversi si uniscono senza confondersi mai. È in questo mirabile organamento del pensiero, come nei caratteri esteriori della forma fiera, solenne, scultoria, che noi riconosciamo l'arte di Giotto sorella dell'arte dantesca. Tommaso Carlyle, parlando dell'intima costituzione della Divina Commedia, così si esprimeva: « La profondità, la rapita passione, la sincerità la rendono musicale. Regna in essa, e tutta la proporziona, una vera intima simmetria, quanto si chiama armonia architettonica ». E poco dopo, dello stile dantesco così diceva: « La pittura di Dante non è solamente grafica, breve, vera e di una vivezza come di fuoco in notte nera; esaminata su più vasta scala essa è, in ogni maniera, nobile, è il prodotto di una grande anima » [1]. Queste parole si potrebbero ripetere identicamente anche per le pitture della Cappella degli Scrovegni. In tale intrinseca simmetria ed armonia del pensiero, in tale brevità, vivezza, nobiltà grande e non mai smentita della forma, si racchiude la lode più eccelsa anche dell'arte giottesca.

[1] Carlyle Tommaso, *Gli eroi,* traduzione e note di Maria Pezzè Pascolato, Firenze, 1897, pag. 166 e segg.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Pag.

La Cappella degli Scrovegni . . . . . Frontispizio
L'Arena e la Cappella degli Scrovegni 9
Interno dell'Arena al principio del secolo XIX 11
Il Tabernacolino. 14
Il Modellino della chiesetta 20
Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe 26
Monumento di Enrico Scrovegni. 29
Statua di Enrico Scrovegni. Gio. Pisano 35
La Madonna e gli Angioli. Gio. Pisano. 38
Armadio della sacrestia. 39
Visita degli Apostoli alla Vergine. 41
Seppellimento della Madonna 43
Seppellimento della Madonna. (Palazzo Comunale di Siena). Taddeo di Bartolo. 45
Martirio di S. Stefano. (Chiesa di S. Croce in Firenze). Bernardo Daddi. 48
Madonna col Figlio. Giusto de' Menabuoi? 49
Cristo. Medaglione nella volta della Cappella. 53
La nuova pianta della Cappella Scrovegni 55
L'Annunciazione. 63
Consegna del prezzo del tradimento a Giuda Iscariote 64
Elia sul carro di fuoco 66
Creazione dell'uomo. 67
La Circoncisione. 68
L'Ira. 70
Cristo in croce. (*Fuori testo*).
Madonna col Bambino. Medaglione nella volta della Cappella 72
Il Padre eterno adorato dagli angeli. 75
Il Sogno di Gioachino 77

Pag.

Incontro di Anna e di Gioachino 78
Maria condotta a casa dello Sposo 80
Adorazione dei Magi 81
La Fuga in Egitto. (*Fuori testo*).
Massacro degli innocenti 82
La Resurrezione di Lazzaro. (*Fuori testo*).
La Lavanda dei piedi. (*Fuori testo*).
Cattura di Cristo 86
La Crocifissione. (*Fuori testo*).
Compianto di Cristo morto. (*Fuori testo*).
La Resurrezione 89
Ascensione 90
Il Giudizio finale. (*Fuori testo*).
L' Inferno 98
Le Schiere dei buoni nel *Giudizio* 106
Cristo nel *Giudizio finale* 111
La Speranza 113
La Disperazione 114
La Giustizia 116
L' Ingiustizia 117
Mosè sul monte Sinai 123
Un vecchio che dà il mantello ai poveri 127
Cattura di Cristo - Assisi 128
Adorazione dei Magi - Assisi 135
Massacro degli innocenti - Assisi 137
Un Angiolo che caccia il demonio 144

INDICE

Pag.

I. — L'anfiteatro. - Il palazzo. - La chiesetta primitiva e la antica festa dell'Annunziata. - Età della erezione e della dipintura della nuova Cappella. - La porta. - L'architetto. - La pianta e l'edificio 7

II. — Reginaldo ed Enrico Scrovegni. - Il monumento attribuito a Giovanni Pisano. - La statua orante. - Le statue di Giovanni Pisano sull'altare. - Gli arredi della chiesa e della sacrestia. - Gli affreschi della tribuna e dell'abside. - Taddeo Bartoli o Bernardo Daddi? - Giusto de' Menabuoi 27

III. — L'opera di Giotto. - Partizione decorativa delle pareti e della volta. - Le due composizioni delle pareti di sfondo. - La dedicazione del modellino della chiesa. - Scelta e distribuzione dei soggetti nei riquadri. - I medaglioni. - I chiaroscuri allegorici. - Il Crocefisso. - Considerazioni sull'ordinamento generale dell'opera 51

IV. — I particolari nell'opera di Giotto. - Il carattere naturalistico delle principali composizioni. - Le figure di Cristo e di Maria. - I tipi angelici e i tipi umani. - Giuda. - Gli sfondi architettonici e gli sfondi di paese. - Il *Giudizio universale*. - Virgilio. - L'autoritratto e il supposto ritratto di Dante. - La trasumanazione delle figure. - I *Vizii* e le *Virtù*. - Osservazioni sulla tecnica giottesca 73

V. — Gli affreschi padovani in confronto colle precedenti opere giottesche e pregiottesche. - Relazione cronologica ed artistica tra gli affreschi della chiesa inferiore di Assisi e gli affreschi padovani. - Importanza di questi nella storia dell'arte di Giotto. - Dante e Giotto. 125

Indice delle Illustrazioni 145

83-34000

EX

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00771 3189